L'EDUCATION MUSICALE



N° 366
Mars 1990
Mensuel

ISSN 013 1415

Prix : 35 F

L'EDUCATION MUSICALE

CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

T.V.A. incluse

TARIF au 1er septembre 1989	FRANCE	DOM-TOM ÉTRANGER Supplément Avion 100 F
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	260 F	310 F
Abonnement COUPLÉ (× 5 iconographies)	285 F	350 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1989)	70 F PORT INCLUS	85 F 10 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie, le Baccalauréat et l'Annuaire du Musicien)	450 F	600 F

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 10 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, (seule) .... **35 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **40 F**

Joindre 12 F en timbres pour expédition par poste France et outre-mer.

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 60.69.69.91 ou 45.40.93.12. (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07 - Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

DEPOT LEGAL : 1er TRIMESTRE 1990
Imprimeries ICN S.A. - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL

45e Année MARS 1990 n° 366

SOMMAIRE

2
Notre supplément iconographique
Le Cheval de Troie (cliché Viollet) — **Philippe Zwang**

3
L'épopée lyrique
Les Troyens d'Hector Berlioz — **Gérard Denizeau**

8
Les Saxophonies — **Isabelle Bergonzi**

9
Quelques éléments de réflexion autour
de la crise de notre enseignement — **Evelyne Delmas**

12
Vokslied et kunstlied dans le romantisme
et le pré-romantisme — **Christiane Weisenbacher**

17
La Malinconia — **Jacques Chailley**

18
Epreuves musicales au CREI
Analyse de "Jean de Florette"
Musique de film de J.C. Petit — **Bernard Leuthereau**

21
Bibliographie — **Francis Cousté**

23
Nouveautés
dans l'édition musicale — **Daniel Blackstone**

26
Opéras pour et par les enfants — **Lucie Allardet**

27
Notre Discothèque — **Philippe Zwang**

28
Association Nationale
et Syndicat autonome des directeurs
de Conservatoires et Ecoles de musique

29
Nouvelles brèves

N° Commission paritaire : 58972 N° ISSN 0013-1415

NOTRE SUPPLEMENT ICONOGRAPHIQUE

Le Cheval de Troie - Cliché Viollet

Fervent et attentif lecteur de *L'Enéide* de Virgile depuis son adolescence, Berlioz fut toujours attiré par l'Antiquité et la tragique destinée de ses héros. En cela, il rejoignait son père, et ce n'est sans doute pas par hasard que le compositeur se prénomme Hector :

"Virgile(...) en me parlant de passions épiques que je pressentais, sut le premier trouver le chemin de mon cœur et enflammer mon imagination naissante. Combien de fos, expliquant devant mon père le quatrième livre de *L'Enéide* n'ai-je pas senti ma poitrine se gonfler, ma voix s'altérer et se briser !" (*Mémoires*, chap. 2, *circa* 1848).

"Quelquefois, quand au lieu de fusil, j'avais apporté ma guitare(1), me portant au centre d'un paysage en harmonie avec mes pensées, un chant de *L'Enéide,* enfoui dans ma mémoire depuis mon enfance, se réveillait à l'aspect des lieux où je m'étais égaré" (*Voyage musical en Allemagne et en Italie,* t.2, 1844).

Ce n'est que dans *L'Odyssée* que l'on apprend la suite de *L'Iliade,* la victoire des Grecs et l'histoire du "cheval de bois qu'Epéios construisit avec l'aide d'Athéna, et que, par ruse, l'illustre Ulysse introduisit dans l'acropole après l'avoir rempli d'hommes qui mirent Troie à sac" (chant VIII, 492-495).

Pour *Les Troyens* (2), Berlioz s'inspira essentiellement des livres I, II et IV de *L'Enéide.* Le tableau de Tiepolo, qui illustre la plus célèbre des ruses d'Ulysse, se rapporte au deuxième chant du poème : "Les chefs des Danaens, après tant d'années déjà passées, construisirent avec l'aide divine de Pallas un cheval haut comme une montagne ; ils en recouvrirent les flancs de planches de sapin entrelacées. Ils firent croire qu'il s'agissait d'une offrande pour leur retour, et le bruit s'en répandit partout. Ils y introduisirent furtivement des guerriers valeureux désignés par le sort, et les flancs sombres du gigantesque cheval ainsi que les profondes cavités de son ventre se trouvèrent remplis de soldats armés". (II, 14-20).

Giambattista Tiepolo (1696-1770) fut le plus grand peintre vénitien du XVIIIe siècle, le dernier de l'indépendance désormais précaire de la Sérénissime République. Son œuvre aux tons chauds surprend par le mouvement des personnages et l'étonnante organisation de l'espace. Ses tableaux, ses fresques, ses dessins et ses gravures aux sujets bibliques, historiques ou mythologiques montrent bien son imagination débordante. Toutes ces caractéristiques se retrouvent dans *La Construction du cheval de Troie* (National Gallery, Londre), œuvre d'un artiste "tout d'esprit et de feu" comme disait son contemporain Vincenzo da Canal.

Philippe ZWANG

(1) On oublie trop souvent que le compositeur de la *Symphonie fantastique* n'était pas pianiste, ce qui est certes paradoxal mais non unique à l'époque romantique. Mais cela ne l'a pas empêché d'être l'un des plus géniaux orchestrateurs et un maître que nombre de musicâtres actuels feraient bien de lire et de relire, pour le plus grand bonheur de nos oreilles...

(2) Cf. l'étude de Gérard Denizeau.



Construction du Cheval de Troie par le peintre J.B. Tiépolo (cliché Viollet)

L'ÉPOPÉE LYRIQUE

par **Gérard DENIZEAU**

Avec la messe et la symphonie, l'opéra constitue la forme la plus glorieuse du patrimoine musical européen. S'il faut parler d'âge d'or, tous les historiens seront d'accord pour le situer dans la seconde moitié du XIXe siècle. Non que les chefs-d'œuvre de Monteverdi, Rameau ou Mozart puissent être jugés d'une qualité inférieure (les musicologues privilégient souvent l'hypothèse inverse), mais les circonstances historico-musicales ont permis, entre 1850 et 1900, la miraculeuse coïncidence d'une double donnée : l'ampleur formelle et le ton épique.

Le lyrisme épique demeure la forme insurpassée du Verbe exalté. Parmi les plus achevées réussites de ce demi-siècle, notre choix portera, sans nulle intervention du hasard, sur *Les Troyens* d'Hector Berlioz. La dimension de l'ouvrage ne nous autorisera pas à opérer (selon notre usage) une confrontation stimulante avec une autre partition : d'ailleurs, en scindant son grand œuvre en deux volets, Berlioz lui-même nous invite à une réflexion sur le problème de *l'expression* musicale dans le cadre ample et profond de l'épopée lyrique.

LES TROYENS

Opéra en 5 actes d'Hector Berlioz
Livret du compositeur d'après Virgile

Bibliographie : *Mémoires* de Berlioz, 1969, Garnier-Flammarion, Paris.

Partition : *Hector Berlioz/Complete works* – Edwin F. Kalmus, New York (Breitkopf und Härtel) – Vol. XXII-XXIII

"Berlioz's masterpiece, [...] astonishing a feat of the imagination as any in the history of the music." (Le chef-d'œuvre de Berlioz, l'une des plus étonnantes manifestations de l'imagination créatrice dans l'histoire de la musique).

Colin Davis (trad. Jean Dupart) in *Les Troyens* (Philipps, 6709 002), premier enregistrement intégral de l'œuvre, avec Joséphine Veasey, Jon Vickers,... chœurs et orchestre (Royal Opera House, Covent Garden) sous la direction de Colin Davis.

A bien des égards, *Les Troyens* peuvent être considérés comme un des sommets de l'histoire lyrique et musicale. Et cependant, c'est le 17 mars prochain, soit *132 ans* après l'achèvement de la partition que Paris daigne opérer la création intégrale du plus beau, du plus grand opéra français ! Régulièrement dénoncé depuis plus d'un siècle, ce scandale ne justifie que trop l'amère intuition du compositeur : "Le sujet me paraît grandiose, magnifique et profondément émouvant, ce qui prouve jusqu'à l'évidence que les Parisiens le trouveraient fade et ennuyeux" (*Mémoires*, II, 315 - 1854).

Qui ne rougit aujourd'hui de honte et de fureur, en relisant dans les *Mémoires* et dans la correspondance du grand compositeur toutes les humiliations et les avanies qu'il lui fallut subir, pour que son chef-d'œuvre fût enfin monté au Théâtre Lyrique de Paris, le 4 novembre 1863 ? Et dans quelles conditions ! Amputé de sa première partie (*La Prise de Troie*), mutilé d'autres épisodes impossibles à mettre en scène dans cette modeste salle, insuffisamment répété ! Au moins la critique fut-elle élogieuse et le rapport des vingt-et-une représentations suffisant pour que Berlioz soit enfin délivré du feuilleton exécré qui constituait son principal revenu.

L'œuvre est principalement inspirée de *L'Énéide* de Virgile : Livre I, II et IV. Il faut se rappeler que Berlioz fut nourri de Virgile dès l'enfance (n'a-t-il pas reçu le prénom du héros sublime de *L'Iliade*, devant lequel même Achille reculait avant l'arrêt des dieux ?) : "Combien de fois, expliquant devant mon père le quatrième livre de *L'Énéide*, n'ai-je pas senti ma poitrine se gonfler, ma voix s'altérer et se briser." (*Mémoires*, I, 45).

Donc, *Les Troyens*, conçus selon une division en cinq actes, ont été scindés en deux volets par le compositeur : *La Prise de Troie* (3 actes) et *Les Troyens à Carthage* (4 actes).

La Prise de Troie relate la fin tragique de la grande cité qui n'a pas su écouter les avertissements de Cassandre. Dans **Les Troyens à Carthage**, les amours d'Enée, rescapé du sac de Troie, et de Didon, sont brisées par la mission sacrée du prince d'Ilion : fonder un nouvel empire en Italie, et donc abandonner la malheureuse reine. La structure dramatique de l'ensemble est admirable, les personna-

ges d'une brûlante vérité, les situations, dilemmes et sentiments recevant de l'orchestre l'accent d'une bouleversante expression.

C'est à la princesse Sayn-Wittgenstein, compagne de Liszt, que Berlioz s'était ouvert de son grand projet : bâtir une épopée latine, inspirée de *L'Énéide*. Sans doute y voyait-il l'occasion de contre-balancer la puissance wagnérienne. De cette date (avril 1856) jusqu'à l'achèvement de l'œuvre, la princesse ne lui ménagea jamais ses fervents encouragements.

PERSONNAGES

La Prise de Troie

Cassandre, prophétesse troyenne (soprano dramatique)
Ascagne, fils d'Enée (soprano)
Enée, héros troyen (ténor)
Chorèbe, fiancé de Cassandre (baryton)
Panthée, poète troyen (basse)
L'ombre d'Hector, (basse)

Priam, un chef grec, Hélénus, un soldat troyen, Polyxène, Hécube, coryphées.

Les Troyens à Carthage

Didon, reine de Carthage (mezzo-soprano)
Anna, sœur de Didon (contralto)
Ascagne, fils d'Enée (soprano)
Enée, héros troyen (premier ténor)
Narbal, ministre de Didon (première basse)
Panthée, prêtre troyen (deuxième basse)
Iopas, poète tyrien (deuxième ténor)
Hylas, matelot (deuxième ténor)
Deux chefs troyens (baryton et basse)

Mercure, les spectres de Priam, Chorèbe, Cassandre, Hector, coryphées.

COMPOSITION DE L'ORCHESTRE

2 grandes flûtes	2 trompettes	Timbales
1 petite flûte	2 cornets à pistons	
2 hautbois	3 trombones	Cordes
2 clarinettes		
1 clarinette basse (*Troyens à Carthage*)		
4 bassons		
4 cors		

Interventions occasionnelles (Marche, Final) :

ophicléide, tuba, tambour, caisse roulante, grosse caisse, triangles, sistres antiques, saxhorns, harpes (6 ou 8) tam-tam, tarabuka (tambour grec).

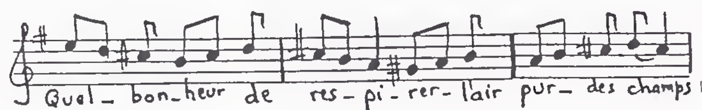
Avant le commentaire littéraire et musical de l'œuvre, deux précisions : l'orchestre n'est *jamais* fracassant et son maniement reste *toujours* magistral, la durée de l'œuvre n'a rien d'*excessif* (circa 4 heures, c'est-à-dire l'équivalent de *Tristan*, une durée inférieure à celle du *Crépuscule des Dieux*).

ACTE I

[Le camp abandonné des Grecs. Le peuple troyen se répand joyeusement dans la plaine. Soldats, citoyens, femmes et enfants. Danses et jeux divers. Trois bergers jouent de la flûte au sommet du tombeau d'Achille.]

Scène 1 – Allegro vivo (138 = ♩.) 6/8 Sol Majeur

A la joyeuse entrée des vents succèdent les "Ha !" de la foule qui entonne le chœur de délivrance : "Quel bonheur de respirer l'air pur des champs" [Ex. 1]



La foule danse. La formidable énergie de tout ce passage est à peine troublée par l'assombrissement en *la* mineur sous l'évocation du "cri des batailles".

[De jeunes garçons accourent avec des débris d'armes à la main].

Nouveau motif : la multitude défie et insulte les Grecs partis, mais un cri de terreur lui échappe lorsqu'un soldat désigne l'emplacement de la tente d'Achille, puis son tombeau (accord des cuivres = terreur d'Achille). Le souvenir du décès de "ce monstre homicide dont nous délivra Pâris" ranime les esprits tandis que le colossal cheval laissé par les Grecs provoque un mouvement de curiosité excitée : "Courons, courons, le cheval".

Musicalement, l'animation de cette scène ne faiblit jamais : les cuivres chantent la joie soulagée du présent, mais les souvenirs terrifiés sont source de passagères brisures et Berlioz illustre merveilleusement ce singulier contraste.

Scène 2 – Adagio (160 = ♪) C Mi b. M./do m.

L'effet de rupture est saisissant : l'adagio succède à l'allegro, les vents aux cordes, le sombre récit de Cassandre au chœur énergique. Le funeste pressentiment de l'héroïne ("Les Grecs ont disparu ! mais quel dessein fatal cache de ce départ l'étrange promptitude") est nourri de sombres visions : "J'ai vu l'ombre d'Hector parcourir nos remparts". Les notes répétées et mouvements chromatiques

STRUCTURE

LA PRISE DE TROIE

Acte I – *Le camp abandonné des Grecs*

Scène 1 – Chœur :
("après dix ans")

Scène 2 – Récit/air : Cassandre :
("Les Grecs ont disparu")

Scène 3 – Duo : Cassandre/Chorèbe :
("Quand Troie éclate")

Acte II – *Devant la citadelle*

Scène 1 – Marche et Hymne :
("Dieux protecteurs")

– Combat de Ceste : Pas des lutteurs

Scène 2 – Pantomime avec chœur :
Andromaque et son fils

Scène 3 – Récit : Enée
("Du peuple")

– Octuor et chœur :
("Châtiment")

Scène 4 – Air : Cassandre
("Non, je ne verrai pas")

Scène 5 – Final et Marche :
("Du roi des Dieux")

Acte III

1er tableau : *Intérieur du palais d'Enée*

Scène 1 – Scène et récit : Enée/Hector
("O lumière de Troie")

Scène 2 – Récit et chœur :
("Quelle espérance encor")

2ème tableau : *L'autel de Vesta dans le palais de Priam*

Scène 3 – Chœur-prière :
("Puissante Cybèle")

Scène 4 – Récit et chœur :
("Tous ne périront pas")

Scène 5 – Final : Cassandre
("Complices de sa gloire")

LES TROYENS A CARTHAGE

Acte I – *Palais de Didon à Carthage*

– Chant national :
("Gloire, gloire à Didon")

– Récit/air : Didon
("Nous avons vu finir")

– Duo : Didon/Anna
("Les chants joyeux")

– Air : Didon
("Errante sur les mers")

– Marche troyenne (dans le mode triste)

– Final :
("J'ose à peine annoncer")

Acte II – *Jardins de Didon* (après *Chasse*)

– Entr'acte/Ballet (*Chasse royale et orage*)

– Quintette :
("Tout conspire à vaincre mes remords")

– Septuor :
("Tout n'est que paix et charme")

– Duo : Didon/Enée
("Nuit d'ivresse et d'extase")

Acte III – *Le bord de la mer*

– Chanson : Hylas
("Vallon sonore")

– Scène et chœur :
("Préparez tout")

– Récit/air : Enée
("Ah, quand viendra")

– Final :
("Enée" "Encor ces voix")

Acte IV –

1er tableau : *Appartement de Didon*

– Marche troyenne (dans le mode triomphal)

– Scène : air : Didon/Iopas :
("Les Troyens sont partis")

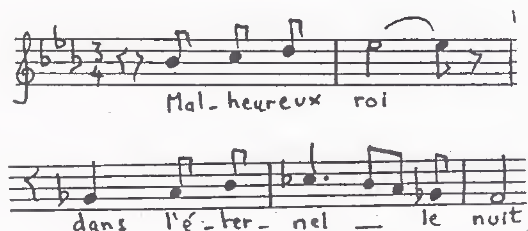
2ème tableau : *Jardins de Didon*

– Final :
("Dieux de l'oubli, Dieux du Ténare")

parcourent l'orchestre comme une sourde rumeur prémonitoire.

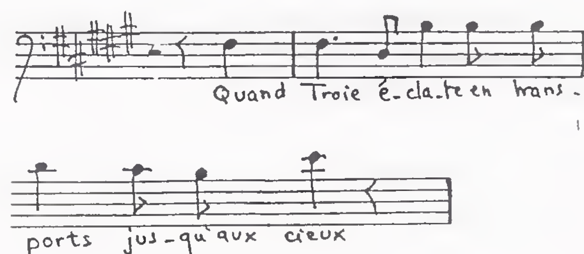
L'air est accompagné par les bois et cordes graves : "Malheureux roi, dans l'éternelle nuit, c'en est donc fait, tu vas descendre" ; le figuralisme limpide de la montée (roi) et de la chute (nuit) avive l'expression de cette mélodie somptueusement accompagnée (écoutez les pizzicati des cordes graves sous les bois chantants, ou l'écho si tendre de ces bois à la douce évocation de Chorèbe, l'aimé menacé).

[Ex. 2]



Scène 3 – Duo C Si Majeur

Apparaît précisément Chorèbe, énergique et joyeux ("Quand Troie éclate en transports jusqu'aux cieux") [Ex. 3] mais perplexe face à l'angoisse de Cassandre et à sa réponse tragique ("C'est le temps de mourir et non pas d'être heureux"), avertissement qu'il n'est pas en mesure de comprendre.



Et la cavatine par laquelle il tente de la réconforter semble de plus en plus dérisoire au fur et à mesure que croît l'horreur des visions de la malheureuse ("Tout nage dans un fleuve de sang"), un puissant accord soutenu par la grosse caisse soulignant la phrase ultime du cauchemar : "Et dans ton flanc, le fer d'un Grec". Cassandre défaille ; Chorèbe doit la soutenir tandis que l'insupportable et soudain silence met à nu les ténébreux pressentiments de l'orchestre.

Le véritable duo commence ensuite, cri d'amour sublime ("Pars ce soir" "Ô, désespoir") de ces deux êtres déchirés, déjà séparés par une muraille d'incompréhension et promis par le destin à l'éternelle désunion.

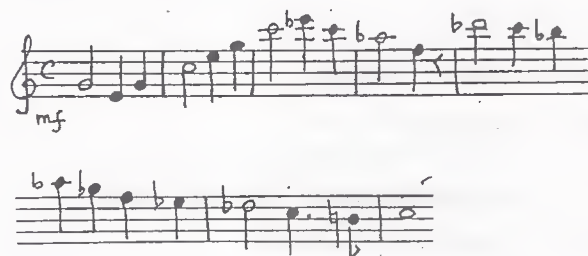
L'exaltation des tragiques amants culmine dans sa divergence à l'instant où Chorèbe entraîne Cassandre ("Viens, viens"), dont la révolte s'est nuancée de résignation : "La mort jalouse prépare notre lit nuptial".

Une impressionnante cadence en Si m. clôt cette scène hallucinante et l'acte.

ACTE II

Scène 1 – Marche Allegro moderato (112 = ♩) C Ut Majeur

Le thème de cette célèbre marche, exposé par les cordes et les vents, suit un étrange parcours sur le ton de Do [Ex. 4].



Les Troyens avancent, porteurs des offrandes aux dieux ("Dieux de la Ville éternelle") tandis que les cordes se taisent et que la percussion dynamise la polyphonie.

Pas des lutteurs Allegro (176 = ♪) Mi Majeur

Toute l'énergie dansante de cet épisode vient d'un procédé instrumental aussi simple qu'efficace : la doublure, par les cornets à pistons (en si bécarre) de l'impulsion initiale des figures rythmiques rapides confiées aux cordes.

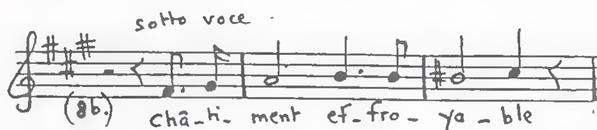
Scène 2 – Pantomime avec chœur Andante (69 = ♩) la m. / fa dièse m.

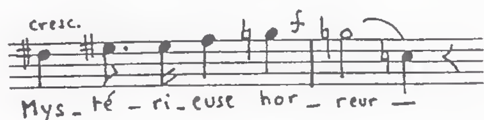
Andromaque et Astyanax s'approchent, en deuil profond, sur la longue descente chromatique du violoncelle ; Priam et Hécube les bénissent. La magie de la clarinette nuance toute cette scène d'un poignant éclairage. Après un nouveau présage de Cassandre, le morceau s'éteint, ppp., sur l'unisson *do dièse* ("Cette note doit être soupirée et non chantée" précise, sur la partition, Berlioz).

Scène 3 – Récit, octuor et chœur Allegro 3/4 *fa dièse m.*

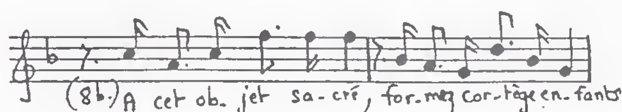
Irruption d'Enée épouvanté : "Du peuple et des soldats, ô roi, la foule s'enfuit". Lacoon a projeté son javelot contre le cheval, deux serpents géants surgis des flots l'ont aussitôt dévoré ! Commence alors un merveilleux épisode, l'immense octuor ("Châtiment effroyayble") en entrées successives sur degrés descendants : Enée/Helenus/ Chorèbe (*fa dièse* – Ex. 5), Ascagne, Cassandre, Hécube (*mi*), Priam, Panthée (*ré*), tous tremblants d'horreur (les

triolets figurent la mouvante horreur du prêtre "dévoré palpitant par ces monstres hideux") et accompagnés par le chœur terrifié.
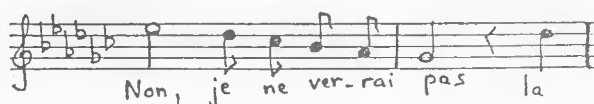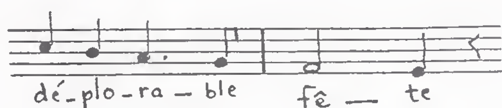




Enée est le premier à se reprendre, exigeant que le cheval soit conduit au Palladium pour apaiser la désse. Son chant vigoureux [Ex. 6] électrise la foule en dépit des avertissements désespérés de Cassandre.



Scène 4 – Air de Cassandre Allegro agitato (104 =) *mi b. m.* (tonalité rare)
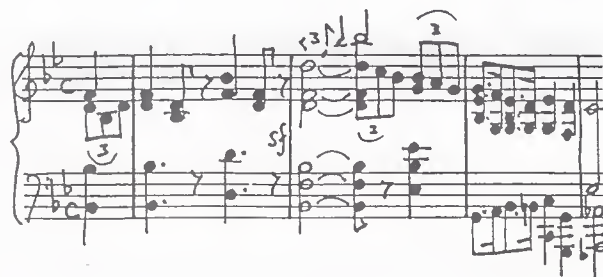
La figure obsessionnelle des cordes graves ( ) aiguise la véhémence farouche de la mélodie ; pathétique et émouvante, Cassandre est aussi nourrie de cette énergie propre aux déments ou aux voyants. Refusant de voir la fête qui condamne son peuple [Ex. 7], elle trouve des accents bouleversants pour évoquer la cité glorieuse (glissement en Ré M.), s'enfonce peu à peu dans le registre grave de la détresse ("Des pleurs d'angoisse inondent mon visage")... C'est dans le silence qui suit cet air transcendant que la plainte de Berlioz, refusé à l'Opéra, nous revient, d'une tragique cruauté : "Oh, ma noble Cassandre, mon héroïque vierge, il faut donc me résigner, je ne t'entendrai jamais". (*Mémoires*, II, p. 343).





Scène 5 – Final et Marche Allegro non troppo C Si b. M

Trois petits groupes instrumentaux (avec saxhorns, ophicléide, cymbales, harpes, etc.) se partagent l'espace sonore ; sur rumeur de chœur lointain, la lumière faiblit et Cassandre gémit ("L'ennemi vient et la ville est ouverte"). Mais la marche triomphale grandit [Ex. 8], le cortège s'avance, troublé un instant par l'étrange bruit d'armes perçu dans les flancs du cheval, aussitôt rassuré. C'en est fini de la Troie de Priam ; la grande cadence en *Si b. M.* clôt son histoire.



ACTE III
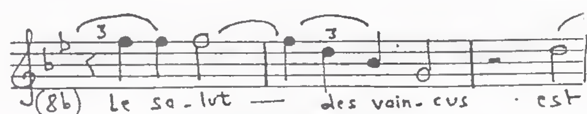
1er Tableau [Intérieur du Palais d'Enée, un appartement qu'éclaire à peine une lampe]

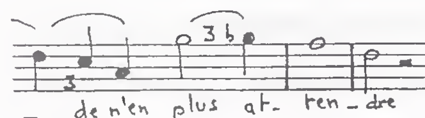
Scène 1 – Andante un poco maestoso C [Trompettes, cornets derrière la scène].

Enée dort ; les gammes rapides, figures pointées et trémolos des cordes créent une sourde angoisse. Des bruits s'élèvent, éveillant Ascagne qui sort. L'ombre d'Hector surgit, solennelle et lugubre. A Enée horrifié, le grand héros défunt intime l'ordre de fuir en Italie, avec les statues des Dieux, pour y fonder un nouvel empire ; la lente descente chromatique de sa mélodie dramatise son exhortation.

Scène 2 – Allegro assai agitato

Le spectre d'Hector à peine disparu, Panthée surgit, blessé, porteur des statues sacrées, suivi de Chorèbe et de soldats ; la cité brûle, Priam est mort... Enée s'élance au combat suprême qu'exige l'honneur, une fois anéanti l'espoir [Ex. 9].
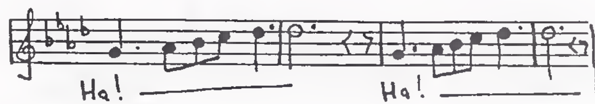




2ème Tableau [L'autel de Vesta dans le Palais de Priam]

Scène 3 – Andante non troppo 9/8

Désarroi et terreur parmi les jeunes Troyennes, aux lamentations obsédantes [Ex. 10]. La tremblante invocation à Cybèle ("A tes Troyens sois recourable") semble restituer, à 24 siècles de distance, l'accent terrible des chœurs d'Euripide.



Scène 4 – [Entre Cassandre, les cheveux épars, au loin on entend des cris déchirants]

Fière Cassandre ! Il faut mourir, mais "tous ne mourront pas" ; Enée gagnera les rives de l'Italie que Chorèbe, tombé au combat, ne touchera jamais. La race sera perpétuée. Soutenue par un orchestre fièvreusement dramatique, elle montre à ses sœurs le vide, le poignard et les cordons de soie qui leur offrent le refuge du trépas.

Scène 5 –

C'est en chantant, la lyre à la main, que de nombreuses femmes ont décidé d'attendre la mort ("Cassandre, avec toi nous mourrons"), provoquant la stupeur admirative des premiers guerriers grecs entrés dans le temple. Fureur des assaillants : Enée leur a échappé, avec le trésor de Priam. Les femmes agitent alors leurs voiles en direction de l'Ida ("Sauve nos fils, Enée ! Italie ! Italie !"), puis se précipitent dans le vide, s'étranglent ou se poignardent, à l'exemple de Cassandre qui trouve la force d'une ultime invocation ("Italie") avant de tomber morte.

[A suivre]

Les Saxophonies

Mot nouveau... magique... comme le quatuor de *Jean-Yves Fourmeau* dans le clair auditorium de la SACEM le 31 janvier 1990... On est émerveillé dès que les premiers sons jaillissent des pavillons dorés des quatre saxophones. L'ensemble, très homogène, est parfait tant sur le plan de la sonorité que de la technique et quelque soit le genre du morceau exécuté... un avant goût fameux de la **brillante manifestation de quatre jours à Angers en avril 1990.** Venez tous ! pour honorer d'abord Adolphe Sax (1814-1894) qui inventa, il y a cent cinquante ans, une clarinette basse, en cuivre, quelle audace, nommée par lui **"Saxophon"** et fut nommé en 1857 le premier professeur de saxophone au Conservatoire de Paris, situé à l'époque Faubourg Poissonnière. Et puis, nous réfléchirons ensemble sur l'avenir de la famille des saxophones. Nous découvrirons toutes les possibilités et les richesses de ces instruments capables d'affronter des genres de musique très divers, classique, jazz, folklorique. Le saxophone est vibrant comme une voix humaine ; il sait être doux, tendre, chaleureux mais aussi plaintif, moqueur et tragique.

Se rencontreront compositeurs, pédagogues, sociologues, publicistes, artistes et élèves de nombreux conservatoires, Paris, Lyon et province, mais aussi venus de Belgique, de Hollande, d'Algérie, de Pologne, d'Angleterre, d'Allemagne, d'Italie et même du Canada, des U.S.A. et d'U.R.S.S. ! A ce premier rendez-vous de saxophonistes, que d'échanges privilégiés en perspective lors de conférences suivies de débats. On parlera de la place de l'instrument dans les traditions écrites et orales, de son enseignement dans d'autres pays que la France grâce à de nombreux écrits littéraires pas assez connus, de ses aspects technologiques et sociologiques sans oublier "le saxophone au féminin".

En un programme copieux, de nombreux concerts, ensembles de qualité au nombre varié, sont prévus avec d'éminents artistes à l'auditorium du Centre de Congrès, au Théâtre et même dans la ville en nocturne. Lors du concert de clôture, le samedi 14 avril, sous la haute présidence de Jacques Delors, président de la Commission Européenne, un orchestre de saxophones composé des élèves et professeurs de toutes les Ecoles de Musique de France réunira **mille exécutants** au Parc des Expositions !

Pour que cette invitation au voyage nous laisse un inoubliable souvenir, le plus sera une croisière musicale à bord du Roi René II, le soir, sur la Maine.

Que dire encore ? seulement **rendez-vous le 11 avril à Angers** et un grand merci à tous les artistes et organisateurs.

Isabelle BERGONZI

Quelques éléments de réflexion autour de la crise de notre enseignement

Il devient aujourd'hui extrêmement périlleux d'ignorer obstinément, selon l'alibi d'incompétence, la révolution conceptuelle qui est en train de se faire jour chez certains épistémologues et philosophes des sciences (I. Stengers - J. Schlanger - H. Atlan - E. Morin - M. Serres...), une révolution qui apparaît comme un immense enjeu de connaissance et de vérité en une fin de sicèle où l'on ne cesse de bénir la fécondité de l'inter et transdisciplinarité.

Ils nous apprendraient ces philosophes des sciences, pour qui veut bien les entendre, qu'il faut définitivement renoncer à l'autonomie des évidences objectives et à la croyance idéologique et naïve selon laquelle la connaissance scientifique a pu conquérir cette pureté désintéressée de vérité extérieure en se soustrayant de l'enchevêtrement inconscient d'intérêts multiples (méthodologiques, culturels, philosophiques, psychologiques, sociaux...). Car les convictions de la science s'exercent essentiellement sur une validité du droit au détriment d'une validité du sens ; validité du droit engendrée aujourd'hui par une double pathologie de la pensée et du pluralisme démocratique sous la forme d'un relativisme laxiste.

Nous admettrons implicite tout le long de cette critique, que la connaissance scientifique ici concernée est la praxis pédagogique telle qu'elle apparaît à la fois dans son formalisme institutionnel, ses pouvoirs d'organisation (par ex. les conceptions stéréotypées d'un cours de collège) sa réalité immanente (essentiellement relationnelle, élèves/professeurs).

Nous devons nous rendre compte en première approximation, que cette propagation du concept de pédagogie ne s'effectue pas dans un espace neutre, homogène, dépris du tissu commun de nos références dans une sorte d'immunité bienheureuse, mais sur une stratégie du pouvoir : du pouvoir de penser dans son mode de durcissement (la conviction sécurisante d'avoir atteint la vérité) et selon son opération de capture généralisable qui permet à ses spécialistes solipsistes de se reproduire autour d'un foyer d'intellectualisation forcenée, et de gouverner toute la sphère des enseignants/enseignés dans l'indifférenciation exclusive à tout autre mode d'analyse innovante. Ainsi la pédagogie s'appuie sur un postulat invincible et manichéen en circularité, et déterminée par l'interchangeabilité de ses deux termes :

— bons pédagogues ⟺ bons professeurs en situation de réussite

— mauvais pédagogues ⟺ mauvais professeurs en situation d'échec inévitable que doit sanctionner la justice immanente (rejet des élèves).

Or cette rationalité mécaniciste, si nous n'en prenons garde, devient narcissique (parce que ressassante, irrationnelle (parce que le plus souvent la réalité scolaire se dérobe à ses prévisions) et mégalomaniaque lorsqu'elle s'arroge tout le monopole de jugement en expulsant dans son rapport opératoire avec la réalité, d'autres instances de relativisation et d'évaluation, sous le prétexte de leur inadéquation au champ d'étude arbitrairement circonscrit. La pédagogie a ainsi acquis comme d'autres secteurs concurrents des sciences humaines (la psychanalyse par ex.) le statut de la raison — droit, de la raison — pouvoir, de la raison — juge qui peut fonctionner en abstrayant les données psychologiques et sociales souvent tragiques vécues au quotidien dans notre monde scolaire, pourvu que ce volontarisme aveugle de la pédagogie s'auto-génère pour elle — même déracinée des problèmes de sa pertinence et du tarissement de la vocation professionnelle ; tarissement sur lequel ne subsiste plus qu'un dolorisme résiduel puisque la lamentation lénifiante est la seule ressource convocable face aux déterminismes de la crise qui ne nous concerneraient pas !

Entendons-nous bien ! Il ne s'agit pas de faire le procès de la pédagogie dans ses procédures adéquates aux modes de transmission culturelle à l'intérieur d'un enseignement donné, pour déployer son efficience lorsque les conditions préalables de cet enseignement sont complètement négligeables ; pour dire vite, lorsque la vie relationnelle à l'intérieur d'un collège est tout à fait harmonieuse !

Mais c'est précisément parce que ces conditions sont très souvent sinistres et en même temps marginalisées que les motivations idéologiques du discours institutionnel (dans son affirmation omnisciente et péremptoire qu'il existe des stratégies pédagogiques propres à séduire nos élèves que seul le talent dévoué du professeur doit savoir exploiter) que ces motivations deviennent dérisoires et démobilisables. Car cette prétention totalitaire de la rationalité pédagogique a partie liée avec la dégradation parfois terrifiante de nos conditions de travail, dans la mesure où elle refuse d'investir dans son domaine de recherche et d'expérimentation le fait réel qu'elle s'éprouve à travers la multiplicité indéfinie d'événements relationnels (professeurs/élèves) livrés aux caprices de l'aléatoire (l'attitude difficile des élèves, doublée de la confusion des valeurs qu'aucune théorie

de leur nécessaire hiérarchie ne vient légitimer), aux déterminations psychologiques, voire aux affrontements socio-culturels impitoyables !

C'est pourquoi la pédagogie rompant ses liens avec des faits empiriques vérifiés dans leur quotidienneté, s'exerce dans une représentation idéale/irréelle qui ne thématise plus les données du phénomène humain dans sa **contingence radicale.** Ainsi les processus d'abstraction et d'idéalisation propres à cette discipline, s'arrachent du site originel de la vie pour mieux accroître sa puissance argumentative, ses vertus de communicabilité, sa pureté objectiviste qui soustraient aux fondements éthiques tout intérêt assignable.

Sa voracité axiomatique soutenue par l'alibi d'impuissance escamote l'irréductibilité insurmontable de la souffrance de certains enseignants face à la tyrannie versatile des pulsions de nos élèves qui ont acquis au cours d'une douce évolution des mœurs, le droit d'exprimer des sentiments hostiles, le droit de s'ériger en censeur diffamatoire, le droit de disqualifier voire de démolir un cours, comme s'ils détenaient eux-mêmes tous les pouvoirs régulateurs de l'objectivité et de l'intégrité intellectuelle. Nier ou feindre d'ignorer ces états de faits est une imposture qui se paye très cher pour toute la communauté !

Comment cela pèse-t-il sur la réalité vécue du "prof. de musique" ?

— par un déficit de crédibilité de plus en plus impossible à gérer pour réorienter les sensibilités déviantes des élèves dans leur propension au dénigrement stéréotypé de la musique dite "classique".

— d'où l'impossibilité de plus en plus marquée à faire apprécier un patrimoine musical taxé d'obsolescence, un patrimoine sauvagement éconduit dans un espace culturel qui se rétrécit dans la clandestinité des pratiques élitistes.

— A la vocation de compromission apparemment plus flatteuse vis-à-vis de certaines musiques de variété totalement dénuées de l'exercice actif et critique qu'opère la hiérarchie de valeur, puisqu'il y a désertion de critères de jugement excepté celui du taux d'écoute ou de son existence omniprésente. Si la musique est une forme de divertissement ou une source de convivialité pour nos adolescents, son enseignement dans les collèges ne peut plus se proposer comme modalité de connaissance et de dévoilement du sens de la culture/vie, mais ne peut être livré qu'au confusionnisme séducteur qui va de pair avec la désertion de la nécessité pourtant légitimable de rigueur éthique de la part de nos élèves ? L'absence de fondements éthiques trouvent donc son équivalent dans l'absence de fondements esthétiques qu'exprime le désarroi ou la conviction ambiguë des professeurs de musique pour cautionner la musique des adolescents, une caution qui ne peut qu'amplifier leur fatalité à ce type de singularité standardisée.

Pourquoi vouloir modéliser à toute force notre comportement d'enseignant sur les catégories falsificatrices de l'adaptation à nos élèves ? Pourquoi ne peut-on plus inverser les rôles et transférer cette exigence d'adaptation par la **responsabilisation** civique de nos élèves et l'exigence restaurée du respect de la fonction enseignante ce qui n'empêcherait pas de les protéger de toute notre attention diligente, compréhensive, tolérante à toutes leurs difficultés ?

L'appropriation de principes éthiques d'un autre ordre que celui du critère à l'adaptabilité pédagogique devient une urgence pour les enseignants qui engagent leur responsabilité dans cette cécité banalisatrice de notre monde actuel. Un constat sociologique n'est pas une fatalité lorsqu'elle résulte bien de la somme comportementale de chacun d'entre nous. Nous avons promu comme valeur éthique — et ce fut un immense bienfait — la tolérance et le relativisme culturel contre la censure moralisatrice d'antan. N'est-ce pas faire resurgir un autre visage de la censure que d'esquiver le problème de la prolifération indistincte des attitudes et des partis-pris conformistes du grand nombre qui mettent hors circuit l'urgence de **traiter l'ensemble** des phénomènes qui se jouent dans le monde scolaire. Et il semble bien qu'il y ait transfert déloyal des techniques pédagogiques vers l'ontologie dans la mesure où ce sont avant tout les enjeux sociaux, les pouvoirs d'échange communicationnel de la consensualité qui prévalent à l'intérieur de la corporation enseignante : des enjeux qui falsifient l'appréhension actualisable de toutes les dimensions empiriques de la réalité et qui génèrent une nouvelle forme d'obscurantisme : plus de critères de fondement des valeurs que ratifie notre mutisme sur une réalité pourtant modifiable mais étouffée par l'emprise du théorique et le verbalisme pédago-dogmatique.

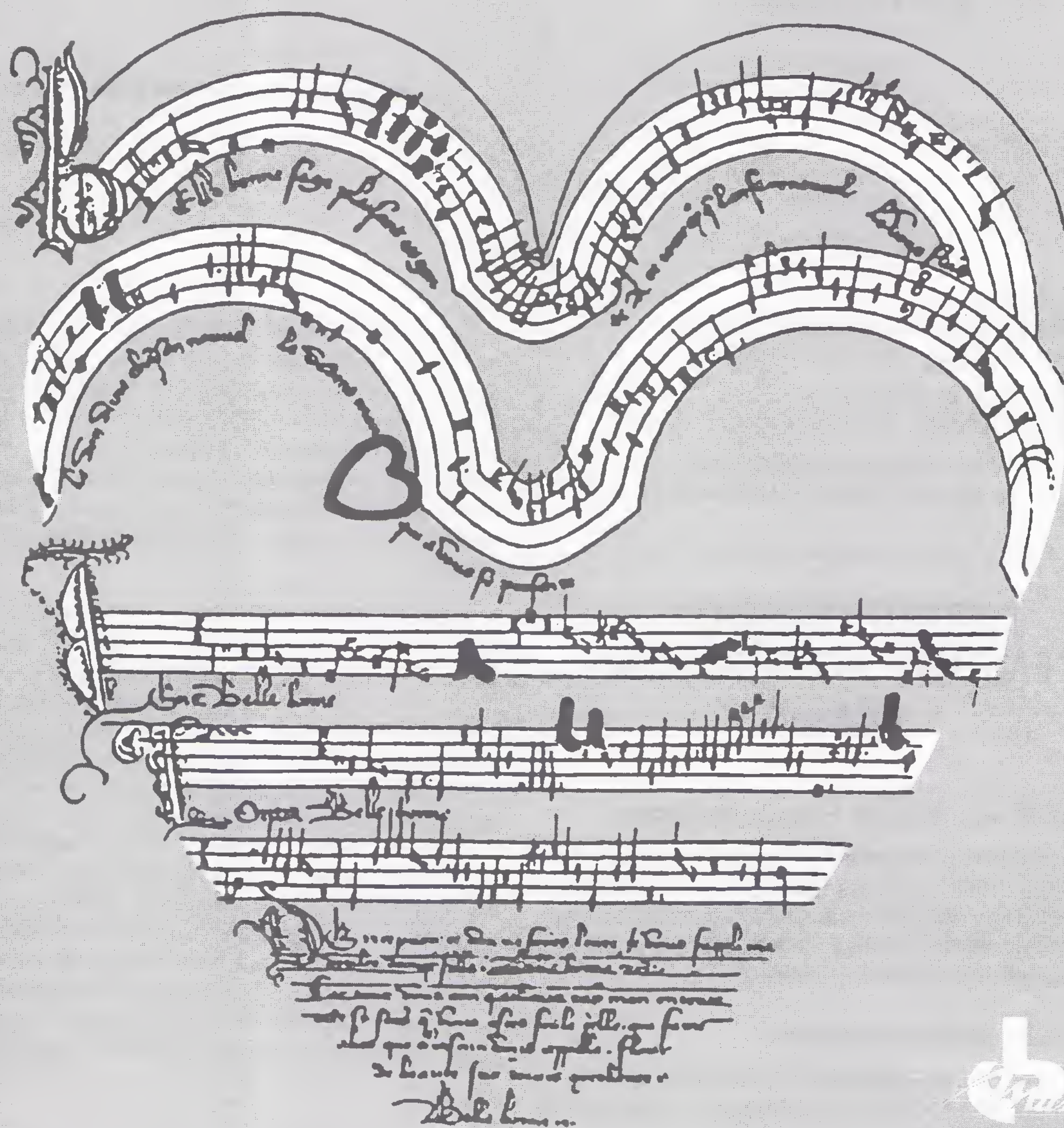
Il faut savoir enfin que cette hégémonie idéologique, par l'immobilisme de nos pouvoirs d'action qu'elle engendre, tend à creuser les clivages, les inégalités de condition d'exercice entre les enseignants, à augmenter une discrimination de plus en plus évidente entre ceux qui détiennent un "bon poste" et ceux qui au contraire souffrent dans le silence, la solitude frileuse ou la convoitise pour une mutation aléatoire difficilement accessible, d'autant plus que la valorisation de nos compétences, de notre dynamique pédagogique, de nos réelles capacités de rayonnement, sont toujours problématisées par des conditions de travail parfois très douloureuses, non reconnues officiellement comme facteur d'entrave à l'actualisation de ces capacités, des conditions reléguées dans l'invocation impuissante de la fatalité contextuelle à laquelle il faut à tout prix, nous dit-on, nous adapter !

Evelyne DELMAS,
Professeur d'Education Musicale

MUSICORA

PARIS - GRAND PALAIS

AVEC LE CONCOURS DE RADIO FRANCE



25-29 AVRIL 90

TOUS LES JOURS 11H - 19H30 - NOCTURNE VENDREDI 27 JUSQU'À 22H
SAMEDI ET DIMANCHE 10H - 19H30 - INFORMATIONS MINITEL 3616 CODE SALONS

VOLKSLIED ET KUNSTLIED

*Dans le romantisme et le pré-romantisme**

par **Christiane SPIETH-WEISSENBACHER**

Brahms est l'un des rares compositeurs "créatifs" à avoir retenu les Volkslieder avec leur mélodie propre. J'ai été très heureuse de trouver, dans un recueil de *Follig Song un andri Lieder* publié en 1974 par Roger Siffer – un "Minesanger" (note 11) alsacien d'aujourd'hui – une cousine éloignée mais authentique du *Och Moder,* ce Volslied de Brahms que j'ai cité plus haut comme une incursion exceptionnelle de ce compositeur dans la sphère de l'humour (ex. 4).

Si les mélodies de Brahms – Zuccalmalgio sont toujours très "racées", celles de Mahler – Mahler font volontiers plus populaires que natures d'une part parce qu'elles sont inventées (c'est le principe de la caricature), d'autre part pourqu'elles puissent résister aux "contrepropositions" de l'ironie mahlérienne. Je m'explique : quand Brahms utilise des mélodies mineures (elles le sont à 50 %), c'est pour en exploiter le potentiel modal (cf. plus loin) ; quand Mahler utilise des mélodies mineures (dans la même proportion), c'est pour pouvoir les défigurer par le mode majeur ; l'effet est encore plus saisissant dans le sens inverse, quand la mélodie est d'abord citée en majeur, car alors, le majeur étant le mode de toutes les "scies", Mahler peut l'associer à un contour vraiment très populaire, lequel ne rencontrera pas le mode mineur sans faire sourire ! Quand Schubert passe en majeur à la fin de *Gute Nacht* (note 12) ou quand

---

11 : c'est le titre d'une de ses chansons.
12 : *Winterreise/1*

* Voir l'Education Musicale n° 365.



Ex. 4 : R. SIFFER *Follig Song un andri Lieder* [Siffer éditeur, 1974 pp. 102-103]

Müeder i will a Ding

Illustration : Henri Muller

Paroles et Musique : Traditionnel

Müeder i will a Ding , a Ding , a Ding , a Ding Gal dü wet a Krinolin?
Nai , Müeder , nai O was i fer a Müeder ha wo jo gar nix rote ka
O was i fer a Müeder ha wo gar nix rote ka

Müeder i will a Ding
A Ding a Ding a Ding
Gal dü wet a Krinolin
Naï Müeder naï
O was i fer a Müeder ha (bis)
Wo ja garnix rote ka

... 2) Gal dü wet a Parasol

... 3) Gal dü wet a Dubelschüpp

... 4) Gal dü wet a Hietela

... 5) Gal dü wet a Bliesela

... 6) Gal dü wet a Mannela
Ja ja ja
O was i fer a Müeder ha (bis)
Wo jo alles rote ka

C'est un dialogue entre mère et fille. La fille réclame « une chose ». La mère propose crinoline, parasol, chapeau, etc ... et chaque fois la fille répond « non non non ». Jusqu'à finir par lui proposer un mari. Et la fille de dire « que j'ai donc une bonne mère, qui sait tout deviner ... »

Brahms fait de même à la fin de *Ich wandte mich* ou de *O Tod* (note 13), l'effet du contraste modal n'étant pas neutralisé par un contour mélodique subversif, il peut s'ajouter à celui du texte et en doubler l'expression ; quand "Frère Jacques" est énoncé en mineur, les attributs "chanson populaire" et "mode mineur" se neutralisent dans l'effet parodique...

C'est un peu le même rôle que Mahler attend de ses "mélodies populaires" dans la forme. Les *Volkslieder* de Brahms présentent un strophisme rigoureux : qu'il y ait 2 strophes ou qu'il y en ait 8, la voix répète invariablement la même mélodie ; l'accompagnement, qui se répète rarement plus de 3 fois, peut proposer jusqu'à 3 versions différentes (cf. plus loin). Mahler quant à lui enrichit son strophisme en variant chaque strophe, notamment en réponse aux suggestions "dramatiques" du texte (voyez comme les couplets s'adaptent à la psychologie du garçon et de la fille dans *Aus ! Aus !;* ou à celui de l'âne dans *Lob des hohen Verstands),* et aussi en ajoutant des éléments thématiques secondaires pouvant s'associer eux aussi à la caractérisation (le chant du rossignol dans le même lied) mais devant surtout étayer l'expansion de la forme dans les grands lieder comme *Des Antonius Fischpredigt* ou *Revelge.* Là, grâce aux jalons lumineux posés par les retours de la mélodie "populaire", même une forme (relativement) complexe garde la "lisibilité" du strophisme. Cette "efficacité strophique" est le cas par exemple du thème (B) qui "jalonne" *Rheinlegendchen* (note 14) : un thème d'autant mieux campé dans ses attributs "populaires" (mélodie chantante à la voix prenant appui sur la Tonique, rythme de Ländler et "carrure carrée" en a1-a2-b-a3) que le thème d'introduction précédant (A) en est dépourvu : absence de voix et faible consistance thématique, élasticité agogique et suspension sur la dominante...

---

13 : *4 ernste Gesänge/2* et
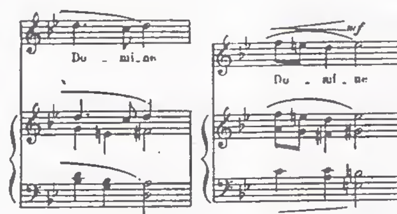
14 : voici le plan de ce lied :

mes.	thème	variante	tonalité
1-16	A	I	SOL
17-32	B	I	SOL→RÉ
33-38	d	1	RÉ
38-49	C	I	V de SOL
50-57	B	II	SOL
58-71	A	II	DO→SOL
72-82	C	II	SOL (autour de Sib et Fa)
83-94	A	III	SOL
95-114	B	III	SOL
115-fin	d	2	SOL
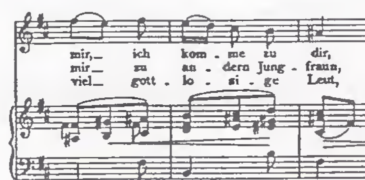
Parmi les traits stylistiques issus du Volkslied, il en est un qui accapare notre oreille avant tout autre : c'est la stylisation de figures sonores issues de l'imagerie du Volkslied, bruits d'animaux et sons d'instruments de musique pour la plupart. Et là encore, le grand champion est Mahler : là où Brahms, faute de pouvoir éviter complètement ce type d'illustrations, se limite à la symbolique végétale (que de roses et de jardins dans le Volkslied !) qui le dispense de toute traduction musicale, Mahler fait cavaler des chevaux (comparer le galop de Brahms dans *Es ritt ein Ritter* à celui de Mahler dans *Scheiden und Meiden* ou *Trost im Ungluck) et chanter des oiseaux (Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald)* – surtout des coucous et des rossignols *(Ablösung im Sommer, Lob des hohen Verstands* – où l'on entend aussi braire l'âne) ; ses humains ne sont pas moins bruyants : ils jouent du cor des Alpes (l'appel de "Schalmei" dans *Zu Strassburg auf der Schanz),* de la trompette *(Der Schildwache Nachtlied, Lied des Verfolgten im Turm, Wo die schönen Trompeten blasen, Revelge)* et du tambour (les mêmes, plus *Aus ! Aus !* et *Der Tambourg sell) !* Rappelons que c'est précisément au sujet d'un instrument populaire (la cornemuse) que Mahler a fait sa seule et unique confidence sur l'influence de la musique populaire sur son style : "La musique bohémienne de mon enfance a passé dans une bonne part de mon langage musical. C'est particulièrement le cas du "Fischpredigt". L'élément populaire y apparaît sous sa forme la plus crue dans le "Gedudel" des musiciens bohémiens" (note 15). Ce goût pour les illustrations sonores explique la tendance qu'a Mahler d'ajouter au texte d'Arnim & Brentano des interjections comme les "Juchhe !" et les "Aus" de *Aus ! Aus !,* ou les "kukuck" de *Um schlimme Kinder ;* il explique surtout son recours aux couleurs orchestrales, qui influenceront l'écriture pianistique avant de lui faire carrément abandonner la place.

Après cette stylisation des images sonores, l'aspect du style qui marque le mieux la différence entre les attitudes de Brahms et de Mahler face au Volkslied est l'harmonie, le terrain où pourra s'exercer au mieux les tendances les plus profondes de chacun : la perfection de l'écriture plastique chez Brahms, la virulence de l'ironie chez Mahler. Les composantes du Volkslied susceptibles de présenter un intérêt harmonique, sont essentiellement la modalité et les **tierces** et **sixtes** parallèles. La modalité fut au 19ᵉ siècle un moyen d'enrichir la tonalité épuisée par le 18ᵉ : alternative suivie par les "16ᵉᵐᵉ mistes" (Brahms, Fauré) et les "folkloristes" (Grieg) face aux "demi-tonistes" (Liszt, Wagner, Schonberg) – qui préfèrent trouver un autre système plutôt que d'essayer de revigorer l'ancien : les cadences de **l'ex. 5,** "brahmsienne", "fauréenne" et autres, sont des produits issus de cette synthèse. Mahler préfère à la fusion harmonieuse des composantes tonales et modales, le choc résultant de leur juxtaposition : voyez dans **l'exemple 6** les cadences très tonales (avec 6te et 4te !) piquant du nez (comme la pimbèche !) sur les degrés modals (II : mi m, puis III : fa dièse m) d'un Ré M par ailleurs bien actualisé par sa 7ᵉ de Dominante ; voyez aussi la désinvolture ("Keckheit" !) avec laquelle le gars revient à son joyeux refrain en DoM après les jérémiades en fa dièse m de sa belle... Le jeu des **tierces** et **sixtes** parallèles se déploie chez Brahms dans une variété infinie de textures, l'une plus raffinée que l'autre **(ex. 7) ;** Mahler en revanche s'amuse à accoler le parallélisme le plus trivial au profil le plus étranger à la mélodie populaire : le chromatisme. Simple parenthèse – néanmoins accompagnée de l'indication "mit Parodie" – dans *Aus ! Aus !,* cette figure "monstrueuse" est un élément constitutif du *Fischpredigt,* où chacune de ses interventions est précédée par une figure harmonique encore plus iconoclaste, elle-même introduite par l'indication "Mit Humor" ! **(ex. 8)**
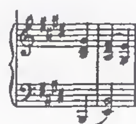
C'est le même esprit parodique qui explique les accents dissonants enfoncés sur certains 2ᵉ et 3ᵉ temps du même *Fischpredigt,* ou la présentation en contrepoint renversé (le symbole de la science musicale) du thème principal (le plus "populaire" des thèmes malhériens) et de son accompagnement dans *Lob des hohen Verstands* **(ex. 9) :** s'il réussit remarquablement bien à fustiger la prétention de Beckmesser à longues oreilles, le procédé a de quoi faire frémir le Brahms de *Es war ein Markgraf überm Rhein,* où l'antique polyphonie est parfaitement bien assortie à la modale mélodie **(ex. 10).**



Ex. 5
a) FAURE : *Requiem*
IV : *Pie Jesu,* mes. 3 et 12 [partition p. chant et piano éd. Leduc, p. 36-37]



b) BRAHMS : *Deutsche Volkslieder [Samtliche Werke, Ausgabe der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien Breitkopf & Hartel, Wiesbaden vol. 26]*
nº 4 : Guten Abend, mes. 10-12 [p. (85) 7]



c) id. : *op. ict.*
nº 6 : *Da unten im Tale,* cad. finale [p. (88) 10]

15 : H.A. LEA *(G. Mahler, man on the margin,* Bouvier, Bonn, 1985) explique en effet (p. 32) que les formations instrumentales populaires de Bohême étaient riches en vents, notamment en bois. Dans le Sud et le Sud-est de la province, la formation la plus courante était le trio cornemuse-violon-clarinette.

Concluons : si Brahms et Mahler eurent tous deux besoin du Volkslied, c'est à des fins très différentes : Brahms a trouvé dans le Volkslied une mélodie diatonique (volontiers modale), relativement indépendante par rapport au détail du texte, et strophique, laquelle lui permit de développer, dans un type de variation peut-être plus proche du type beethovenien que du type schumannien, une écriture plastique d'une richesse harmonique, contrapunctique et idiomatique infinie. En somme, c'est surtout la forme du Volkslied qui l'intéressa ; et c'est pourquoi cette forme "idéale" servit, non seulement à ses Kunstlieder (on trouve dans le 2e "chant sérieux", *Ich wandte mich,* bien des éléments stylistiques, voire formels, observés dans les *Deutsche Volkslieder)* mais carrément à sa musique instrumentale. **L'adéquation entre le compositeur et son modèle** donne par ailleurs aux *Volkslieder* de Brahms – comme du reste à toute sa musique – ce caractère idéaliste propre aux œuvres du premier romantisme.

L'attitude de Mahler est celle d'un post-romantique, et elle se caractérise par le recul pris par le compositeur face à son modèle, et par le double langage issu de cette attitude. Pour pouvoir réaliser ce phénomène de double langage au sein de ce discours sans concept qu'est la musique, Mahler avait besoin d'un style musical capable d'offrir des contre-propositions" solides aux "propositions" du style de la musique "classique" de la fin du 19e siècle : il le trouva dans le Volkslied, dont il exploita alors, en les grossissant, les composantes les plus significatives, c'est-à-dire les plus porteuses de la signification "chant populaire" – dont un Brahms n'avait cure : d'où ces mélodies en "scies", ces rythmes de marche et de ländler, et toutes ces images sonores d'animaux et de soldat : le style populaire est beaucoup plus reconnaissable chez Mahler que chez Brahms, mais il est impossible de s'y identifier à cause des contre-coups de la parodie...

Reste à se demander pourquoi cette alliance du Volkslied avec l'idéalisme romantique de Brahms d'une part, et avec l'ironie post-romantique de Mahler d'autre part, a été si "efficace" : peut-être parce qu'elle est une des traductions les plus exactes – quoique complètement inconscientes – du malaise vécu alors par l'Europe Centrale : malaise liée à deux nations germaniques (le Volkslied) : l'Allemande toute à l'enthousiasme de sa jeunesse (l'idéalisme romantique du Protestant de Hambourg), l'Autrichienne conjurant sa fin prochaine dans des records d'hypocrisie (l'ironie post-romantique du Juif de Bohême)...

Ex. 6
MAHLER : *Lieder & Gesänge* II
n° 3 : *Aus ! Aus !,* mes. 11-19
[éd. Schott, II p. 10]

Ex. 7
BRAHMS : *op. cit.*
a) n° 15 : *Schwesterlein,* mes. 15-22
[p. (109) 31]

b) n° 24 : *Mir ist ein schön brauns Maidelein*
mes. 8-12
[p. (123) 45]

Ex 8
MAHLER : *Des Knaben Wunderhorn*
n° 6 : *Des Antonius von Padua Fischpredigt*
mes. 148-158
[éd. Universal Edition, pp. 38-39]

Ex. 9
MAHLER : *op. cit.*
n° 10 : *Lob des hohen Verstands*
mes. 1-6 et 98-103
[ibid., pp. 61 et 64]

Ex. 10
BRAHMS : *op. cit.*
n° 29 : *Es war ein Markgraf überm Rhein*
mes. 15-23
[pp. (132) 54-(133) 55]

LA "MALINCONIA" DU 6e QUATUOR DE BEETHOVEN

par **Jacques CHAILLEY**

La Malinconia (la Mélancolie) : c'est ainsi, on le sait, que Beethoven a sous-titré le final de son 6e quatuor. Chacun depuis lors, reproduit l'indication à l'envi. On ne semble guère avoir remarqué que cette suscription, manifestement incongrue si on l'applique à l'ensemble du final, n'est pas sans poser problème même si on la restreint à son adagio introductif, dont le mode majeur et le rythme accusé n'évoquent guère le vague à l'âme attendu. Or l'auteur a montré l'importance qu'il attachait à ce morceau en le dotant d'une recommandation surprenante par son caractère exceptionnel : "Questo pezzo si deve trattare colla piu gran delicatezza". Ne faudrait-il pas dès lors se demander ce que Beethoven a voulu dire en titrant ainsi ce morceau célèbre ?

On commencerait par rappeler que le sens du mot a quelque peu évolué. La "mélancolie", étymologiquement la "bile noire", a longtemps évoqué l'irritabilité ou l'angoisse plutôt que la propension à la tristesse. Mais surtout le terme, depuis le XVIe siècle au moins, avait pris parmi d'autres un sens très particulier : celui du découragement devant des efforts vains. Dans cette acceptation, il était passé dans le vocabulaire de l'alchimie, qui l'appliquait particulièrement à l'adepte en proie au doute et aux difficultés de l'œuvre : Van Lennep (1) a démontré que c'est en ce sens qu'il convient d'interpréter la célèbre gravure d'Albert Dürer portant ce titre. Certains linguistes n'hésitent pas à rattacher le terme à la même racine "ang" que le mot "angoisse", et nous voici déjà plus près du caractère de notre adagio que dans l'interprétation traditionnelle. Après Dürer et Cranach, et jusqu'au XIXe siècle, la Mélancolie ainsi comprise avait pris place parmi les sujets favoris tant des peintres (Feli, Lagrenée, Spendler) que des sculpteurs (Corporandi, Suc, Clesinger) ; un tableau de Goyet (+ 1857) a pour titre "La Mélancolie personnifiant les Beaux-Arts".

Nous pouvons maintenant revenir à notre quatuor. A l'époque où il conçut les 6 quatuors de son op. 18 (1798-1800) dont celui-ci, sans date précise, constitue chronologiquement l'avant-dernier, Beethoven se trouvait en pleine période de recherches intensives : "Plus on fait de progrès dans l'art, écrivait-il alors à Matthison (4 août 1800), moins on se satisfait de ses anciennes œuvres" ; et un peu plus tard à Wegeler (16 novembre 1801) : "Chaque jour j'arrive plus près du but, je le sens, mais je ne puis le décrire." C'est à ce moment même qu'apparurent les premiers symptômes de sa surdité. On conçoit son angoisse en de telles conjonctures.

Ainsi, la "Malinconia" aurait été pour Beethoven non pas ce qu'aujourd'hui évoque pour nous ce terme, mais, comme pour Dürer, la crainte de l'artiste de voir échouer ses efforts obstinés pour maîtriser un art qu'il pressent sans pouvoir pleinement le réaliser. Et ceci donne un sens nouveau au caractère étrange de cet adagio, fait de dérobades harmoniques, de contrastes dynamiques semblant procéder par questions et réponses, avec l'insistance presque insoutenable de sa montée terminale, où les grupetti de violoncelle, six fois répétés en crescendo et en chromatisme ascendant, semblent avec anxiété réclamer une réponse.

Cette réponse viendra, et c'est là la leçon de l'œuvre. Car à cette "angoisse" pathétique va répondre un nouveau motif, exalté et quasi triomphant, chargé d'une joie intense et libératrice — on a même parlé à son sujet d'une atmosphère de ländler. Allégresse de l'artiste victorieux lorsqu'enfin il a su surmonter doutes et difficultés. Plusieurs fois encore un rappel de "malinconia" viendra l'effleurer et raviver ses doutes. Il les balaiera et achèvera son œuvre dans la vitalité d'un optimisme débordant, victoire de la volonté comme l'est celle de l'espoir dans le chant d'oiseau qui conclut la "Symphonie liturgique" d'Arthur Honegger.

Une dernière coïncidence peut venir à l'appui de notre exégèse. On sait que la Franc-Maçonnerie a emprunté maint symbole à l'alchimie ; si, comme il en est de fortes présomptions, Beethoven a dans sa jeunesse adhéré au mouvement, c'est à l'époque de son quatuor qu'il y aurait été le plus actif (2) : l'image de la Mélancolie aurait pu être projetée par cette voie dans son "champ notionnel", et se présenter spontanément à son esprit comme représentative de ses préoccupations de l'heure.

(Suite page 20)

Les épreuves musicales du C.R.E.I. (concours de recrutement d'élèves-instituteurs)

"Jean de Florette", musique de film de Jean-Claude PETIT

par **Bernard LEUTHEREAU**

Disque : 33 t. MILAN. A 235 - RC 270 / Orchestre de Paris dirigé par Jean-Claude PETIT. Harmonica : Toots THIELEMANS.

"Jean de Florette" et "Manon des Sources" sont deux films de Claude BERRI, réalisés en 1986, qui ont connu un grand succès auprès du public français. Parmi les acteurs principaux de ces œuvres, Daniel AUTEUIL reçut le César du meilleur acteur, et Emmanuelle BEART celui du meilleur second rôle féminin. Claude BERRI fut récompensé du grand prix de l'Académie du Cinéma. Gérard DEPARDIEU, campant admirablement un "Jean de Florette" obstiné et bossu, et Yves MONTAND, souverain dans son rôle de Papet orgueilleux et roublard, ne reçurent de leurs côtés que les louanges unanimes de la presse et du public. Mais leurs créations sont de celles qui hanteront longtemps la mémoire des amateurs de cinéma.

L'HISTOIRE

L'origine du film "Jean de Florette" est "L'Eau des Collines", roman de Marcel PAGNOL. L'histoire en est celle d'un milieu de paysans sans foi ni loi, prêts à toutes les bassesses, pour s'emparer de la terre de leur voisin. La vengeance implacable, menée contre eux, dix ans plus tard, par une bergère incapable d'oublier la mort de son père, aboutira à un dénouement tragique et des révélations dramatiques...

De retour du service militaire, Ugolin (D. AUTEUIL) rêve de faire fortune en cultivant des œillets. Conseillé par son oncle, le Papet (Y. MONTAND), il guigne la terre de son voisin Pique-Bouffigue, qui possède une source. Mais l'affaire tourne mal et Pique-Bouffigue meurt. A la surprise générale, on découvre qu'il laisse un héritier, Jean de Florette (G. DEPARDIEU), un citadin, qui décide de s'installer sur la terre avec sa femme Aimée (E. DEPARDIEU) et sa fille Manon (E. BEART). Dès lors, la convoitise d'Ugolin et les conseils démoniaques du Papet, vont alimenter une lutte hypocrite contre les intérêts et la personne de Jean de Florette. L'acharnement des paysans conduira à la mort morale et physique de Jean de Florette.

Dans "Manon des Sources", la fille de Jean de Florette (assoiffée de vengeance et fortifiée par l'amour désespéré que lui voue Ugolin) prendra une large revanche sur ceux qui auront causé la mort de son père.

LE COMPOSITEUR

Jean-Claude PETIT est né le 14 novembre 1943. A l'âge de cinq ans, le piano et le solfège lui sont enseignés. A 10 ans, il entre au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris où il obtient successivement une première médaille de solfège, puis trois premiers prix d'Harmonie, de Contrepoint et de Fugue.

Très tôt, on le voit évoluer sur les scènes du Jazz, jouant du piano avec de grands musiciens américains tels Dexter GORDON, Johnny GRIFFIN, Kenny CLARCKE, etc.

C'est à partir de 1968 que Jean-Claude PETIT devient l'arrangeur le plus recherché du Show Business français. C'est ainsi qu'il écrit et réalise les disques de Julien CLERC, Serge LAMA, Claude FRANÇOIS, Mink de VILLE, Joan BAEZ, Michel SARDOU, Mort SHUMAN, Gilbert BECAUD, etc. Il compose des chansons pour Marie LAFORET, Serge LAMA, Claude FRANÇOIS, des comédies musicales comme la Révolution Française, Mayflower, ou 36 Front Populaire (monté à Broadway, en 1988), et de très nombreuses musiques pour la publicité.

Parallèlement, il dirige de nombreux orchestres classiques comme le London Symphony Orchestra, l'Orchestre de l'Opéra et l'Orchestre de Paris. Il faut ajouter à cela ses musiques de scène pour l'Odéon, la Comédie Française et les spectacles de Robert HOSSEIN.

Jean-Claude PETIT produit, joue et compose également des albums de Jazz-Rock : BABEL (avec le guitariste Philip CATHERINE) et THE BEST OF ALL POSSIBLE WORLDS (album de synthétiseur). Depuis 1982, sa carrière de compositeur s'oriente vers la musique de film et la musique contemporaine. Il est édité par les éditions DURAND.

Ses principales productions, pour le cinéma, sont :

Tusk	de	A. JODOROWSKI	1979
Vive la Sociale	de	G. MORDILLAT	1982
L'Addition	de	D. AMAR	1983
Tranches de Vie	de	F. LETERRIER	1984
Tristesse et Beauté	de	J. FLEURY	1985
Billy Ze Kick	de	G. MORDILLAT	1985
Le Caviar Rouge	de	R. HOSSEIN	1986
Jean de Florette	de	C. BERRI	1986
Manon des Sources	de	C. BERRI	1986
Tant qu'il y aura des femmes	de	D. KAMINKA	1987
Fucking Fernand	de	G. MORDILLAT	1987
Vent de Panique	de	B. STORA	1987
Savanmah	de	M. PICO	1988
Les cigognes n'en font qu'à leur tête	de	D. KAMINKA	1988
Deux	de	C. ZIDI	1988
The return of the musketeers	de	R. LESTER	1989
Cyrano de Bergerac	de	J.P. RAPPENEAU	1990

LA MUSIQUE

Pour des raisons inhérentes à la durée de l'épreuve, l'analyse portera sur le **générique initial** et le **générique final** du film. Il serait souhaitable que le candidat adopte la même démarche pour que son commentaire soit plus complet. Dans le cas contraire, l'extrême simplicité de l'architecture du générique initial semble insuffisante à alimenter l'exposé.

Les deux génériques font référence à un même thème mélodique, très dépouillé, chantant et nostalgique. Ce thème a la forme d'une mélodie accompagnée : (A - A')

Autant omniprésent dans les deux génériques, le thème B est plus passionné, dramatique. Il débute par une série de notes répétitives exprimées par les cordes : (B)

a) le générique initial

— Première section : Introduction lente (accords tenus et brefs par les cordes, puis accélération, crescendo, puis diminuendo).

— Deuxième section : **Thème A** joué à l'harmonica en la mineur. Ponctuation rythmique des cordes sur le rythme ♩ ♩ ‹ ♩ . Puis **thème A'** (qui est la suite logique de A). Apparition d'un motif d'accompagnement à la fin des deux premiers segments de A'. Ce motif, joué par les bassons, est issu de "La Force du Destin", opéra de VERDI (on appelle ce procédé une citation). A la fin de cette section, le thème s'infléchit en do Majeur.

A
1er segment
2ème segment
3ème segment
4ème segment

A'
1er segment
2ème segment
3ème segment
4ème segment

B

— Troisième section : **Thème B** joué par les cordes. La fin du thème, particulièrement plaintive, est exprimée par les violoncelles, proches des tessitures des voix humaines.

— Quatrième section : **Retour de A**, à l'harmonica (avec deux "retards" sur les deux derniers segments, destinés à mettre en valeur les timbres du hautbois puis du basson. **Puis A'** (les trois premiers segments par la flûte traversière, et le quatrième segment par l'harmonica). Cette dernière section n'est pas conclusive, puisqu'elle finit sur l'accord de dominante. Les premières images du film apparaissent alors.

b) le générique final

La structure de celui-ci est identique à celle du premier générique. Seules interviennent certaines différences dans l'instrumentation.

— Première section : introduction par les cordes.

— Deuxième section : **Thème A** au psaltérion (la mineur). Même ponctuation des cordes sur le rythme ♩♩ < ♩ . Puis **A'** (segments 1 à 3 au psaltérion, segment 4 à la flûte traversière).

— Troisième section : **Thème B** (introduit par un roulement de timbales).

— Quatrième section : Retour de **A** (harmonica), avec les mêmes "retards" instrumentaux que dans le premier générique. Puis **A'** (à la flûte traversière pour les trois premiers segments, et à l'harmonica pour le dernier). Citation de "La Force du Destin" sur les segments 1 et 2.

— Cinquième section : Conclusion de tout l'orchestre, en do Majeur, après un grand crescendo, aboutissant à une longue note tenue.

Une grande économie de moyens alimente l'ensemble de la musique de ce film. La raison en est extrêmement simple : les conflits passionnels sont ancrés dans un milieu modeste et il aurait été malvenu de développer une musique savante, inadaptée à sa destination. D'autre part, comme dans le poème symphonique par exemple, la charpente musicale suit les règles d'une logique extra-musicale. Cela implique que la forme de la musique ne peut ressembler à celle d'une musique "pure" : une forme sonate par exemple.

Le thème A a un caractère vocal particulier. Le choix de l'harmonica n'est pas neutre. C'est un instrument populaire, qui a ici l'inflexion de l'intériorisation, de la sentimentalité. Sur le plan organologique, c'est un instrument à anches libres, dont les sons proviennent de la mise en vibration de petites lames métalliques sous l'action du souffle des poumons. Il s'apparente ainsi à l'harmonium et à l'accordéon.

Dans le deuxième générique, le timbre du psaltérion apporte un intérêt nouveau. Il sollicite une écoute renouvelée, plus sensible, dans le contexte de liaison image-son, à un changement des coloris instrumentaux, qu'à une modification structurelle. Le psaltérion est un instrument médiéval : c'est une sorte de cithare aux cordes en nombre variable, pincées à l'aide d'un ou deux plectres, ou plus rarement avec les doigts.

L'histoire de la musique de film est jalonnée de repères-phares. Le rôle qu'entretient la musique par rapport à l'image donne toujours lieu à des analyses esthétiques nombreuses. Il en est ainsi pour toute la musique à programme... l'opéra, le poème symphonique par exemple.

Dans tous les cas, la musique ne doit pas paraphraser l'image, elle est là pour la transcender, et exprimer ce que l'image ne peut faire "passer" à elle seule... Nombreux sont les exemples où la musique remplit ce rôle essentiel. Souvenons-nous, pour illustrer cette pensée, du film "2001 Odyssée de l'Espace", dans lequel un anachronisme apparent confrontait des images futuristes de vastes vaisseaux spatiaux dans un espace inter-galactique, avec une valse de Johann STRAUSS. En fait, ce mélange détonnant réussit puisque la musique apportait un sentiment de légèreté et de souplesse qui n'était pas apparent dans l'image...

En ce qui concerne le film "Jean de Florette", le rôle de la musique est autant fondamental. Le spectateur-auditeur, bien avant l'apparition des images, est entrainé dans une dualité expressive essentielle : l'intériorité et le déchainement passionnel. En ce sens, la musique annonce le drame qui va se jouer. Elle remplit doublement son rôle puisque, très mémorisable, elle laisse une trace mélodique marquante, une fois le film terminé. Il n'est donc pas étonnant de voir figurer le nom de Jean-Claude PETIT aux génériques de nombreuses musiques de film des années 1980-1990.

Suite de la page 17 : "La Malinconia" de Jacques Chailley

Quoi qu'il en soit de cette dernière hypothèse, il semblerait que l'explication que nous proposons de ce morceau célèbre soit de nature à éclaircir bien des difficultés soulevées par sa mystérieuse rubrique. Non seulement elle permet d'expliquer celle-ci à l'échelle du final entier — et non pas du seul adagio — mais elle nous semble à la fois plus conforme à la musique et par la leçon qu'elle comporte plus suggestive en elle-même que celle qui se limite, ainsi qu'il est coutume, à la simple traduction littérale du mot.

(1) **Art et alchimie,** Bruxelles, Meddens, 1966.

(2) Cf. notre étude sur le 7e quatuor, dans **Cahiers de l'association Beethoven** n° 9, février 1973.

bibliographie

• Rosemary HUGUES. **Les Quatuors de Haydn** (essai traduit de l'anglais par Philippe Rouillé). Editions Actes Sud, 80 pages, 79 F.

"Haydn et le quatuor à cordes ont grandi ensemble", écrivait naguère la musicologue anglaise Marion Scott. Depuis les premiers *Divertimenti a quattro* (op. 1 et 2), composés avant 1759 pour être joués lors de réunions estivales chez le baron de Fürnberg, jusqu'aux deux grands quatuors de l'opus 77 (1799), commande du prince Lobkowitz, l'écriture de Haydn, en effet, s'épure et devient plus linéaire, chaque instrument apportant de plus en plus clairement et distinctement sa contribution mélodique à la texture de l'ensemble.

L'analyse des soixante-huit quatuors dont on est sûr qu'ils sont bien de la plume de Haydn est ici menée tambour battant, exemples musicaux à l'appui ; elle est également assortie de considérations techniques qui ne manqueront pas d'être utiles au lecteur peu averti des questions de forme, de relations de tonalités ou d'ordonnancement des différents mouvements.

• **Sur la Direction d'orchestre, Conversations de Pierre Boulez avec Jean Vermeil.** Editions Plume (51, rue de Turenne, 75003 Paris). 20,5 × 21 - 215 pages, 130 F.

Foin des révérencieux ! Je ne suis pas sûr que le Maître de l'Ircam n'ait pas été quelque peu furibond à la lecture de certaines notes inscrites en regard de ses confidences à un interviewer qui — l'espèce est rare... — se refuse manifestement à lui "servir la soupe". Pour nous, lecteurs, le résultat est en tout cas savoureux !

Bien que l'entretien dût, en principe, être exclusivement consacré à la direction d'orchestre, Jean Vermeil a réussi à "négocier" fort à propos quelques dérapages vers des territoires voisins — belle et bonne occasion, pour le compositeur d'*"Eclat"*, de tirer sur quelques ambulances et/ou cortèges officiels. Relation par ailleurs fort édifiante de la carrière d'un chef, lequel n'en reste pas moins visiblement soucieux de ne jamais donner prise au moindre soupçon de narcissisme (Le hasard et la nécessité, n'est-ce pas ?)...

Nous avons particulièrement apprécié les pages consacrées au "geste" boulézien, au travail en répétition, à l'évolution — ou à la permanence — des *tempi* adoptés tout au long d'une carrière, au respect — ou au non-respect — des textes (le propos est ici pas mal iconoclaste), au choix des œuvres à inscrire au programme des concerts, aux effets d'information réciproque *(feed-back)* du compositeur sur le chef d'orchestre...

• **Adrienne Clostre**, par Pierrette Germain. Editions Choudens (38, rue Jean-Mermoz, 75008 Paris). 21 × 23 - 32 pages.

A une âme-sœur en musique et en poésie, Pierrette Germain vient de dédier — superbe plaquette illustrée de citations musicales et de photographies en noir et blanc — un bel hommage en forme de poème.

Muances de l'œuvre...

• Catherine KINTZLER. **Jean-Philippe Rameau**, Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique. Collection Voies de l'Histoire, éditions Minerve (diffusion SOFEDIS, 29, rue Saint-Sulpice, 75006 Paris). 253 pages, 118 F.

Le théâtre lyrique français des XVII et XVIIIe siècles sort enfin, depuis quelques années, des *in pace* musicologiques où l'avaient jeté romantisme, réalisme et historicisme aussi bien petit-bourgeois que marxiste. Cartésien épris de merveilleux, Rameau n'avait-il pas pourtant, bien avant Brecht et ses émules, été l'apôtre d'une certaine "distanciation" ?...

La première édition de l'essai de Catherine Kintzler, auquel avait été décerné en 1983 le Prix de Littérature musicale de l'Académie Charles Cros, était devenue introuvable. Pour cette seconde édition, et à la lumière de récentes avancées des études ramistes, l'auteur a profondément remanié et actualisé son texte — singulièrement le chapitre concernant la mise en œuvre, par le compositeur et son librettiste Louis de Cahusac, des règles de la tragédie lyrique, inversion de la plupart des règles de la tragédie dramatique. Le caractère antinomique des philosophies qui sous-tendaient les œuvres de Rousseau et de Rameau est ici admirablement mis en relief.

• Anthony HECQUET. **L'environnement MIDI et ses applications musicales.** Editions SYBEX (6-8, impasse du Curé, 75018 Paris). 190 × 23, 118 pages, 148 F.

Diplômé du département de Musique électronique de l'Université de New-York, A. Hecquet se place ici du point de vue exclusif de l'utilisateur, qu'il soit professionnel ou bien même amateur, puisque aussi bien chacun peut désormais, grâce à la norme MIDI, s'équiper à moindres frais, ou bien même — si d'aventure... — se faire assister par un ordinateur dans son écriture musicale.

Techniques de synthèse du son, utilisation des périphériques MIDI et micro-informatique appliquée à la musique sont ici présentées de manière claire et sans jargonnement excessif (un bref glossaire *in fine* fournira, si besoin est, une définition des principaux termes techniques).

• *L'école qui swingue* (ou Le bonheur du rythme chez les enfants), de Philou Blot. Distribution : Paul Beuscher, 95 F. De la batucada brésilienne au jazz ternaire, via la rythmique cubaine, voilà une méthode — sans équivalent en France — qui, écrite pour les enseignants par un professionnel du jazz, permettra peut-être à quelques-uns de nos collègues, avant qu'ils n'entreprennent l'initiation de leurs jeunes ouailles, de somatiser quelque peu leurs *propres* "inhibitions spatio-temporelles" (!)

• *Chantons... les histoires du temps passé.* Textes et musiques de Jean Naty-Boyer. Disque A.L.C.E.S.T.E./Ville de Poissy n° CLSH-0289-P (tél. : 39.65.56.40). Auteur-compositeur d'une rare prolificité, Jean Naty-Boyer nous propose ici un nouveau bouquet de chansons autour de la "Parade du Bicentenaire" (petite suite d'airs anciens pour danser et défiler...). Chaque chanson est suivie d'un "instrumental" qui peut ainsi faire office d'accompagnement en play-back. Nous retrouvons ici les qualités qui ont fait le succès jamais démenti de ce répertoire auprès des plus jeunes : bonheurs de l'expression, fraîcheur et naturel de l'invention mélodique... Derniers feux du Bicentenaire !

• Auteur bien connu d'une étude sur "Le Goût musical en France" (Vrin, 1967) et zélateur infatigable de la cause de la joie musicale à l'Ecole, Georges Snyders vient de publier *L'Ecole peut-elle enseigner les joies de la musique ?* (Editions EAP, 6 bis, rue André Chénier, 92130 Issy-Les-Moulineaux). La réponse est naturellement positive pour notre auteur, qui estime même que "l'enseignement de la musique pourrait devenir exemplaire pour les autres enseignements de l'Ecole". D'un bien roboratif optimisme...

• En rapport avec le programme du CAPES, rappelons que La Revue Musicale (7, place Saint-Sulpice, 75006 Paris) a publié *Mozart et le mythe de Don Juan* (n° 256, 60 F) et *Don Giovanni à travers la partition,* analyse de Fred Golbeck (numéro double 322-323, 100 F).

• Les Editions Zurfluh (73, boulevard Raspail, 75006 Paris) viennent de faire paraître un *Guide pratique pour l'étude de la Fugue d'école* (22 pages...) de Madame Yvonne Desportes. Aucun des innombrables disciples qu'aura formés Yvonne Desportes ne s'étonnera de la clarté, dans la concision, d'un tel ouvrage dont le sujet aura pourtant si souvent donné prétexte à de forts rébarbatifs traités. La synthèse de référence !

Francis Cousté

SOCIETE NATIONALE DE MUSIQUE

Lors de la dernière Assemblée Générale de la Société Nationale de Musique — créée par Saint-Saëns en 1871 et qui demeure la plus ancienne Association de Musique — Marcel Landowski, membre perpétuel de l'Institut de France en a accepté la présidence succédant à Serge Nigg. Bernard Desgraupes, secrétaire général, a présenté et commenté un rapport d'ensemble sur les activités passées. Furent ensuite soumises au Bureau les réformes en vue d'une restructuration et d'une coordination des programmes afin de mener à bien une action dynamique. Il est impérieux pour cette vénérable Société de pouvoir définir l'orientation d'une nouvelle politique d'ouverture afin de résoudre, dans le plus large éclectisme, les problèmes que les vissicitudes de l'époque posent pour le présent et le proche avenir. La nouvelle Société Nationale va devenir le rendez-vous des passionnés curieux de redécouvrir les grandes œuvres du début du siècle et d'entendre des créations illustrant les esthétiques les plus diversifiées.

Il convient de saluer cet événement musical à qui est promis outre sa pérénité un avenir plein de riches découvertes.

Pierrette MARI

CHANGEMENTS D'ADRESSE

Tous les mois des numéros nous reviennent avec une des mentions postales suivantes - "Parti sans laisser d'adresse" - "Inconnu à l'adresse indiquée".

Avisez-vous sans tarder de tout changement.
Indiquez ancienne et nouvelle adresse.
Joignez 10 F pour frais de cliché.



Nouveautés dans l'Edition Musicale

FORMATION MUSICALE

Dictées à parties manquantes. Niveau I.M.3. **Anne Le FORESTIER.** Ed. **LEDUC.**

Ce recueil de dictées est accompagné d'une cassette entièrement enregistrée au piano et donnant strictement les textes, ainsi que gammes et accords des différentes tonalités. Le volume me paraît parfaitement adapté au niveau auquel il est destiné. Il pourra servir aussi bien aux cours collectifs qu'au travail à la maison, grâce à la cassette. Les conseils pratiques donnés au début sont fort judicieux et devront être suivis à la lettre. Bref un travail tout à fait intéressant qui pourra, avec les meilleurs, être abordé dès la fin de la deuxième année de Formation Musicale.

L'Odyssée du Rythme. Initiation Musicale 3e année. Livre du Maître. Livre de l'élève. **Michel LAB.** Editions **LEDUC.**

"Le rythme a une puissance formatrice exceptionnelle ; il doit devenir un des précieux auxiliaires de l'éducation et de l'instructeur". *Maurice Martenot.* Cette citation que l'auteur a mise en tête de sa préface n'est pas un simple coup de chapeau. Tout au long de cet ouvrage, c'est l'esprit du travail de Maurice Martenot qu'on retrouve : insistance sur l'imitation et le travail sensoriel, travail de reconnaissance situé avant la reproduction du rythme par la lecture, insistance sur la pulsation... sans oublier la référence à l'état rythmique dans lequel doit se trouver l'élève pour ce type d'exercice. "Une lecture rythmique ne doit pas être un catalogue de cellules complexes, enchaînées les unes aux autres, mais un exercice ayant un but pratique et vivant. A lui seul, il doit être une matière capable de créer des sensations ; c'est pourquoi il est nécessaire d'y respecter les respirations, les nuances, la dynamique et de parvenir à y exprimer sa propre personnalité". Ce programme me semble pouvoir être parfaitement rempli par les deux volumes de *Michel LAB*. Il s'agit d'un travail tout à fait remarquable et original sans rival me semble-t-il jusqu'à ce jour. La panorama des œuvres choisies fera également faire de grands progrès à la culture musicale de nos élèves. Bref le début d'une collection qui devrait être, si la suite tient ses promesses, de tout premier plan.

Notes et Rythmes à pas de Géant. Christine SIMONIN. Ed. **LEDUC.**

Ce volume fait suite aux Premiers pas des notes & rythmes dont nous avons rendu compte en décembre 1986. Ce recueil est destiné à parfaire la connaissance des notes sur les deux clés extrêmes. Il comporte donc à la fois lecture de note, rythme et polyrythmie ainsi qu'une approche de la musique contemporaine. S'il n'a pas l'originalité du précédent, il offre cependant une approche honnête et certainement efficace de ces différents domaines.

Le Rythme à Deux. En deux volumes. **Didier RAMIREZ.** Ed. **LEDUC.**

Une approche très classique du rythme si ce n'est que ces exercices doivent obligatoirement être réalisés par deux élèves. Un travail extrêmement méthodique et progressif qui pourra rendre service.

Aide-mémoire du Choral à quatre voix. Pierre GROUVEL. Ed. **LEDUC.**

Un ouvrage qui pourra intéresser les grands élèves de formation musicale (à partir du cours Moyen) et tous ceux qui sont des passionnés d'écriture et de choral, ce qui n'est pas un péché, mais est au contraire excellent pour la formation de l'oreille et du goût. Les conseils sont judicieux, les exemples bien choisis. Ce petit mais dense volume est réalisé en deux parties : 1) Conseils et remarques pour réaliser le choral - 2) Exercices préparatoires et chorals à harmoniser. Les "mordus" pourront appliquer les conseils et les méthodes de *Pierre GROUVEL* à "L'Ecole pratique du choral" de Kufferath aux éditions Schott...

Ecriture musicale. 18 basses données vocales non chiffrées sur des textes du répertoire (Niveau d'entrée dans les classes d'Ecriture des C.N.S.M.). **Edith LEJET.** Ed. Henry **LEMOINE.** Textes à réaliser. Réalisation à 4 parties.

Nous sommes bien loin de nos petites écoles de musique... Des textes intéressants parce que tirés d'œuvres de J.S. Bach, C.P.E. Bach, Haëndel, Haydn et Mozart, propres à exciter l'imagination des professeurs autant que des élèves.

Option Musique. Travaux Pratiques. Classe de Seconde. **Mireille GAUDIN.** Editions **LEMOINE.**

Voici un ouvrage dont le titre correspond bien au contenu et qui rendra, je pense, de grands services à ceux à qui il est destiné. Il ne s'agit pas d'un cours en forme mais d'un inventaire méthodique à partir d'exemples musicaux très nombreux destinés à servir de matière à des exercices non moins fournis. Que le nombre de chapitres réduit (huit ne nous induise pas en erreur. Il s'agit d'un classement par acquis et chaque chapitre pourrait, à lui seul, faire l'objet d'un trimestre de cours... Une mine d'idées non seulement pour les professeurs et les élèves de l'Education Nationale à qui il est destiné, mais également pour les Professeurs de Formation Musicale des écoles de musique. Un excellent outil de travail.

Le Rythme par l'incantation. Nicole PHILIBA. Ed. **BILLAUDOT.** Vol. 2 : De moyenne difficulté à difficile.

On connaît les nombreux ouvrages de *Nicole Philiba* consacrés au rythme. Ce fascicule contient 88 exercices rythmiques destinés à être chantés. Courts, et se mouvant dans une tessiture très abordable pour tous les élèves, ils tournent autour des mêmes notes (d'où le titre du volume) et sont destinés à l'acquisition de la justesse en même temps que du rythme. Cet ouvrage peut être utilisé seul ou comme un utile complément à d'autres méthodes existantes.

ORGUE

Livre du Saint Sacrement. Olivier MESSIAEN. Ed. **LEDUC.**

Ecrit en 1984, ce Livre comprend 18 pièces. Il s'agit d'une méditation théologique sur le mystère eucharistique. Les quatre premières pièces sont une contemplation du mystère, de la pièce

V à la pièce XI, cette contemplation se nourrit des événements de la vie du Christ de la naissance à la résurrection, les sept dernières constituant un commentaire de la réception du sacrement au cours de la messe. Je ferai une mention spéciale de la manière dont les éditions Leduc ont édité cette somme : quelle joie lorsque le contenant s'est efforcé d'être digne du contenu... Une typographie impeccable, à la fois simple et d'une parfaite lisibilité, un papier qui fait ressortir la finesse de la gravure, une couverture blanche ponctuée de lettres d'or, tout fait de ce volume une joie pour l'œil autant que pour l'oreille.

Cinq Interludes. André JOLIVET. Ed. **LEDUC.**

Ces cinq interludes étaient prévus pour accompagner une messe et furent composés en 1943. Faciles techniquement, mais ne comportant aucune indication de registration, ils devraient permettre à beaucoup de goûter les joies d'une musique aussi raffinée que méditative.

PIANO

Le Clavier Bien Tempéré. Analyse et mise en page de **Marcel BITSCH. J.S. BACH.** Ed. **LEDUC.**

Avec la publication des fascicules D, E et F, nous avons désormais l'intégrale du premier livre du Clavier Bien Tempéré dans la remarquable édition de Marcel BITSCH. Pour de plus amples détails, je demanderai au lecteur de se reporter aux recensions précédentes. Rappelons simplement qu'il s'agit d'une "analyse en acte" : outre un schéma des fugues, cette édition opère l'analyse par la simple mise en page. Là aussi, il faut souligner la qualité matérielle de l'édition qui a rendu possible la mise en œuvre du projet de Marcel BITSCH.

Petite Sérénade à Luisenpark. Véronique BRACCO. Ed. Henry **LEMOINE.**

Cette petite sérénade *"pour Maman et Papa* ne révolutionnera pas l'écriture musicale mais pourra charmer les oreilles de nos jeunes pianistes. Pièce fraîche et sans prétentions.

Coplas Españolas. Sept pièces pour piano. A. **RUIZ-PIPO.** Ed. **LEMOINE.**

Voici en revanche sept petites pièces relativement faciles (niveau P 1 par exemple) et musicalement très intéressantes. Cette promenade dans les différentes provinces espagnoles fera découvrir des styles divers et très caractérisés qui initieront nos élèves à la découverte des musiques typiques de l'Espagne. Attention : il ne s'agit pas d'espagnolades pour enfants, mais de pièces qui dégagent un caractère d'authenticité fort passionnant.

Dix Pièces. Jehan ALAIN. Ed. Alphonse **LEDUC.**

Marie-Claire Alain continue aux éditions Leduc la publication de pièces inédites de Jehan Alain. Il s'agit ici d'œuvres de jeunesse puisqu'écrites en 1920-21, alors que l'auteur a à peine vingt ans. On lira avec intérêt la préface qui replace ces œuvres dans le contexte musical familial et donne un certain nombre d'indications d'interprétation et de corrections du texte qui a été imprimé à partir de photocopies du manuscrit afin de respecter au maximum les indications de l'auteur. Les admirateurs de Jehan Alain (tous les musiciens, bien sûr) seront heureux de pouvoir découvrir ces pièces dont les deux dernières sont écrites pour piano à quatre mains.

CHŒURS D'ENFANTS

D'autres Oiseaux. 5 interludes et 10 chansons pour chœur d'enfants. **Gérard GARCIN.** Ed. **SALABERT.**

Il s'agit d'une commande des Heures Musicales du Périgord pour l'Atelier de Recherches et de Créations Musicales. Les chansons sont écrites à trois voix égales. Les interludes sont écrits pour appeaux à son bref, appeaux à son long, marteau à deux sons ou wood-block, flûte à coulisse (son grave = mi), sirène (sifflet). L'œuvre peut être exécutée intégralement ou en extraits. Le texte a été écrit par les élèves du Collège d'Education Secondaire de Chamiers (Dordogne) pendant l'année 1984-85. Les œuvres de ce genre commencent à se multiplier, et c'est tant mieux. Celle-ci sera fort agréable et intéressante à monter. Tout en faisant un large appel, tant pour la voix que pour les instruments, à ce qu'il est convenu d'appeler les "graphismes" contemporains, elle ne comporte pas de difficulté majeure mais devra être montée très soigneusement pour que les effets sonores soient tels que souhaités par l'auteur. Une œuvre qui passionnera certainement nos élèves tout en les initiant à la musique d'aujourd'hui.

MUSIQUE D'ENSEMBLE

Sonate pour deux violons et piano. B. **MARTINU.** Editions **SALABERT.**

Les éditions Salabert rééditent cette sonate parue en 1933 aux éditions R. Deiss. C'est une manière efficace de célébrer le centième anniversaire de ce compositeur et de redécouvrir une œuvre lyrique et passionnée.

Invention à Trois Voix pour Instruments à vent (flûte, Hautbois, et Clarinette en si bémol). **Jehan ALAIN,** Ed. **LEDUC.**

Encore un inédit de Jehan Alain remis au jour par Marie-Claire Alain. Pas de préface pour cette pièce. On aurait aimé au moins une indication de la date de composition. Cette courte pièce (3 minutes) se réfère explicitement — et pas seulement par son titre — à J.S. BACH. Trois parties concertantes. L'éditeur a publié les trois parties instrumentales séparées et un "conducteur" qui ne sera certainement pas inutile pour la mise au point de l'œuvre et sa compréhension. Il y faudra des instrumentistes aguerris.

Concerto en mi bémol majeur op. 35 pour 2 clarinettes et orchestre. **Franz KROMMER.** Ed. **BILLAUDOT.** Réduction pour 2 clarinettes et piano par *Philippe ROUGERON* et *Jacques LANCELOT.*

Dans sa collection d'œuvres classiques et modernes pour la clarinette, Jacques Lancelot nous fait donc redécouvrir une œuvre de Franz Krommer, compositeur tchèque (1759-1831), auteur abondant (plus de cent quatuors à cordes...) mais qui mériterait semble-t-il d'être mieux connu. Trois mouvements : Allegro, Adagio et Rondo qui ne manquent ni de vigueur ni d'intérêt. L'œuvre est très bien écrite pour l'instrument et les deux clarinettes ont des interventions qui sont à égalité d'intérêt.

Hodge Podge etc... Duke ELLINGTON. Adaptations pour Cuivres (Tuba ad libitum) de **Jean Louis PETIT.** Vol. 1 et 2. Ed. **SALABERT.**

Ces adaptations pour Qintette de Cuivres sont particulièrement bien venues. Elles sont fournies dans une élégante pochette contenant les parties séparées et la partition de piano originelle. Le premier volume contient onze pièces, le deuxième également.

FLUTE TRAVERSIERE

Récitatif et Cantilène pour Flûte et piano. **Jacques CHAILLEY.** Ed. **LEMOINE.**

Nous pouvons d'autant plus nous réjouir de cette parution d'une pièce écrite en 1983 que l'éminent professeur risquait de faire oublier le compositeur, et c'est grand dommage. L'un comme l'autre nous sont également précieux. Cette pièce pour flûte et piano est un régal mélodique, tout en distinction et d'un lyrisme chaleureux.

Extremis pour flûte solo (grande flûte ou flûte alto ou flûte basse) **Costin MIEREANU.** Collection *Pierre-Yves Artaud.* Ed. **SALABERT.**

Créée à Rome le 1er décembre 1986, cette pièce d'une durée de 6 minutes environ est d'une très grande difficulté et met en jeu toutes les techniques contemporaines de l'instrument.

Quatre Divertissements. Pour Flûte et piano. Degré Préparatoire. **Jean-Michel DAMASE.** Ed. **BILLAUDOT.**

Nous retrouvons ici un répertoire abordable par nos élèves. Ces quatre divertissements de 1986 sont un vrai régal. Oserai-je écrire qu'ils représentent un style de musique française qui ne me paraît ni désuet ni démodé mais au contraire plein de charme et de vigueur. Je pense d'autre part, qu'étant donné la visée pédagogique de ces pièces (jeunes flûtistes de troisième ou quatrième année), elles donneront aux élèves le goût de la bonne musique bien plus que des pièces plus prétentieuses données parfois dans certains examens mais que les élèves jouent par devoir et sans aucun plaisir (tant pis, le mot est lâché...). Gageons que bien des flûtistes plus chevronnés voudront les mettre également à leur répertoire, au moins ceux qui n'apprécient pas le mérite d'une partition au nombre de triples croches ou de sons multiples qu'elle contient.

Cortège de Druides. Pour Flûte et piano. **Georges LAURO.** Ed. **LEMOINE.**

Une petite pièce simple et mélodieuse pour flûtiste débutant.

Dans leur collection bien connue *Premier Voyage...* dirigée par *Claude VOIRPY,* les éditions **LEMOINE** nous offrent un deuxième volume pour flûte et piano : **Chants et danses populaires d'Europe**, adaptés par **Claude VOIRPY** et harmonisés par **Alain VOIRPY.**

Les 26 pièces proposées sont donc des adaptations du folklore de différents pays d'Europe, de la Russie au Portugal en passant par l'Autriche, l'Ecosse etc... On connaît tout le mérite de cette collection qui enchantera nos jeunes flûtistes.

Rondo Capriccioso pour Flûte et piano. **Henri LOCHE.** Ed. **BILLAUDOT.**

Une pièce brillante pour le niveau Elémentaire qui mettra en valeur la technique mais aussi la musicalité de l'instrumentiste.

FLUTE A BEC

Trois Chants Magiques pour une, deux, trois flûtes à bec soprano. **Max MEREAUX.** *Collection un, deux,... plus* de l'**UNCM.** Ed. **J.M. FUZEAU.**

Il s'agit de pièces axées sur l'étude des micro-intervalles, facilement réalisables sur la Flûte à bec à doigté baroque. Ces pièces n'offrant pas de difficulté technique particulière : elles demanderont seulement une bonne oreille et concourront certainement à l'affiner encore davantage. Les doigtés spéciaux sont indiqués de façon très claire. Une expérience à tenter, mais surtout de la musique à découvrir.

Pipeaubec. Deux pièces pour flûte à bec (soprano ou ténor) ou flûte traversière et petite percussion. **André JOLIVET.** Ed. **HEUGEL.**

Cette œuvre fut écrite en 1971 à la suite d'une commande au compositeur par les éditions Heugel. Ces deux pièces sont de difficulté très différente. Si la seconde demande flûtiste et percussionniste aguerris, la première, en revanche permettra de faire découvrir même à de jeunes élèves le style et la musique d'André Jolivet.

Suite N° 1 en mi mineur de **C. DIEUPART, Suite N° 4** en mi mineur de **J.B. de BOISMORTIER, Sonate op. 3** N° 1 en Ut de **J.B. LOEILLET.** *La Flûte Ancienne.* Collection dirigée par *Jean-Claude VEILHAN.* Ed. **LEDUC.**

Ces trois suites pour flûte à bec et basse sont éditées fort soigneusement : la partie de flûte est publiée sous forme moderne, la partie de basse est publiée sous forme de fac-simile. Même si cela en rend le premier abord plus difficile, je crois qu'on ne peut qu'approuver cette méthode de publication qui nous rend aussi proche que possible de l'intention du compositeur. Ajoutons que chaque pièce est présentée par une notice courte mais substantielle de J.C. Veilhan, à la fois historique et pratique.

CLARINETTE

Dans la collection *La Clarinette,* dirigée par *Guy DANGAIN,* les Editions **BILLAUDOT** nous proposent : de **J.L. CAMPANA,** Musique à 1, pièce destinée aux jeunes musiciens, pour clarinette en si bémol et piano (degré Préparatoire), et Pezzo per due pour instrument à vent (flûte, hautbois ou clarinette en si bémol) et instrument à cordes "grave" (violoncelle ou contrebasse).

Si cette deuxième pièce ne comporte pas d'indication de niveau, c'est que sans offrir de difficulté particulière, cette pièce demandera un sens musical développé... qui ne se compte pas forcément en années d'études !

Une mention spéciale, chez le même éditeur, **Gérard BILLAUDOT,** pour les **Trucs en si bémol** pour clarinette et piano, clarinette seule, deux clarinettes de **Béatrice SIEGRIST.** Ces vingt pièces sont en effet de la musique en forme d'études... ou des études musicales... qui sans en avoir l'air fournissent un ensemble très intéressant d'un point de vue pédagogique et dont la variété renouvelle constamment l'intérêt. Un recueil à mettre vite entre les mains de nos jeunes clarinettistes.

Des retards de courrier m'obligent à terminer là cet article dont la suite devrait se trouver dans le numéro du mois prochain.

Daniel BLACKSTONE

75 Operas Pour et Par les Enfants

L'engouement pour les spectacles musicaux réalisés avec la participation d'écoliers ou de collégiens m'a incité à soutenir, élargir et promouvoir l'initiative de Jean-François Claudel, CPEM dans les Hauts-de-Seine, qui avait entrepris, avec un groupe de conseillers pédagogiques de la région parisienne, un premier recensement des œuvres qu'ils avaient travaillées.

Alors directeur délégué de l'IPMC, j'ai pu donner à ce projet une extension nationale : une enquête auprès des enseignants et des acteurs de la vie culturelle dans les régions a notablement élargi la liste des œuvres. Leurs compositeurs ont complété les informations recueillies et indiqué leurs objectifs musicaux. Ils ont confié à l'IPMC leur manuscrit, lorsque l'œuvre n'était pas éditée, ainsi que, souvent, des documents audiovisuels (c'est ainsi que toutes les œuvres du répertoire peuvent être consultées au Centre de Documentation de l'IPMC).

Riche de tous ces documents, il ne me restait plus qu'à en réaliser la synthèse pour que chaque fiche apporte le maximum de précisions et éclaire le choix d'éventuels réalisateurs d'opéras pour enfants. **Un répertoire de 75 œuvres est donc maintenant disponible à l'IPMC.**

Ce répertoire ne peut être exhaustif, soit parce que tous les réalisateurs ou compositeurs d'opéras pour enfants n'ont pu répondre à notre enquête, soit parce que les documents en notre possession étaient trop incomplets ; mais la diversité des propositions qu'il révèle, oriente nettement le choix selon la richesse des moyens dont on dispose et en tenant compte des compétences requises.

L'ordre de présentation de l'ouvrage a été conçu pour répondre à ce double objectif.
Chacun des sept premiers chapitres regroupe des œuvres qui nécessitent des *"moyens musicaux"* analogues : chœurs avec piano ; chœurs et solistes avec piano ; chœurs et instruments joués par des enfants ; chœurs et instruments pouvant être joués par des élèves de CNR ou d'école de musique ; chœurs et instrumentistes professionnels. Le dernier chapitre présente des œuvres *"exemplaires"* qui ouvrent de nouvelles perspectives, incitent à sortir du répertoire, soit pour commander à un compositeur une œuvre en résonance avec la vie culturelle de la classe, du groupe scolaire ou de la ville, soit pour oser se lancer avec ses élèves dans la création collective d'un conte musical ou d'un mini-opéra.

A l'intérieur des chapitres, les fiches sont ordonnées en fonction de l'âge ou du niveau des enfants qu'elles concernent. Leur lecture attentive permettra d'affiner le choix en fonction des goûts et des options pédagogiques de chacun, de trouver, outre des indications pratiques sur la localisation des œuvres, des précisions sur le langage musical et ses difficultés spécifiques.

La réalisation de l'ouvrage a suscité un grand nombre d'échanges, une rencontre nationale à l'IPMC entre compositeurs et enseignants "maîtres d'œuvre". Il est apparu que les compositeurs manifestent la volonté de s'adapter aux possibilités des enfants et que, si les pédagogues s'enthousiasment pour un travail fécond, pluridisciplinaire et exaltant (lorsque l'œuvre est bien adaptée à leurs élèves), une préoccupation constante se manifeste : comment concilier les exigences de qualité indispensables dans la préparation d'un spectacle et celles d'une progression harmonieuse de *toutes* les aptitudes musicales ?

Je livre cette question... toujours ouverte... à mes collègues, et suis prête à faire la synthèse de leurs réflexions dans les colonnes d'une prochaine revue.

Lucie Allardet
Professeur agrégé d'Education musicale
Ecole Normale Mixte de Beauvais

nOtre discOthèque

Philippe ZWANG

• **Musifrance : une nouvelle collection.**

Allons bon, voilà qu'on m'enlève sans prévenir — les traitres ! — un de mes thèmes favoris de râleur musicolatre et mélomaniaque ! Depuis le temps que je défends inlassablement la musique française — pas par chauvinisme étroit et borné, mais parce qu'elle recèle d'immenses trésors où les chefs-d'œuvre abondent — je me faisais parfois l'impression d'être la *Vox clamavit in deserto,* le fossile poussiéreux des collections dormantes du Museum. C'est donc avec l'exubérance du smicar venant de gagner au Loto que je suis heureux de vous faire part de la naissance de la collection **"Musifrance"**, fruit des amours légitimes d'Erato et de Radio-France.

Alors, c'est promis, on va s'occuper enfin de notre patrimoine musical, de Pérotin le Grand à nos jours. C'en est fini des oubliettes où l'on avait fâcheusement relégué Charpentier, Costeley, Lalande, Campra, Pierné ou Schmitt, ou bien des œuvres négligées de Bizet ou Saint-Saëns (je signale à tout hasard qu'il a écrit quinze ouvrages lyriques...). Cinq siècles de musique en DDD, quel beau cadeau, merci et cocorico !

Parmi les premières parutions, je recommande chaudement les disques suivants :

— **Albert ROUSSEL,** *Trio à cordes* op. 58, *Trio pour flûte, alto et violoncelle* op. 40, *Sérénade* op. 30 ; Trio à cordes de Paris, etc. Erato 245 009-2, DDD, 46'06.

— **Camille SAINT-SAENS,** *Sonates pour violon et piano* op. 75 et 102, etc. ; Olivier Charlier, violon, Jean Hubeau, piano. Erato 245 017-2, DDD, 64'47.

— **Marcel LANDOWSKI,** *Symphonies nos 1, 3 et 4 ;* Orchestre National de France, dir. Georges Prêtre. Erato 245 018-2, DDD, 66'32.

Faisons une place spéciale au coffret consacré à **Musique et Révolution** dont il faut remercier l'éditeur : 44 œuvres de Gossec, Catel, Giroust, Méhul, Dalayrac et autres Cambini ou Le Sueur. Pour cette réalisation, il a fallu faire appel à quatre solistes, aux Gardiens de la Paix, à l'Armée française... Frédéric Robert, Désiré Dondeyne et Claude Pichaureau ont reconstitué, orchestré, dépoussiéré des partitions trop souvent lacunaires. Voilà qui est bel et bien. Mais fallait-il faire semblant de se rapprocher des conditions d'époque ? Quand cessera-t-on de nous faire prendre des vessies pour des lanternes ? J'offre une forte récompense à qui me procurera un micro d'époque ou un enregistrement de Robespierre dénonçant les "fripons" à la tribune de la Convention...

Finalement, j'ai l'impression que l'on a trop misé sur les bons sentiments, style fête patronale : seule la ferveur efface des solistes ou des chœurs parfois défaillants ou des sonorités orchestrales curieuses. Le trop bref commentaire de Frédéric Robert est vraiment très insuffisant, raison de plus pour se procurer le numéro spécial de l'EM sur la Révolution !

Cela dit, Erato se devait de réaliser ce coffret et il sera impossible désormais de ne pas en tenir compte. Erato 245 005-2, 3 CD, DDD, 3 h 37'. Un extrait du coffret regroupant *Les 19 grands hymnes révolutionnaires* est disponible en un seul disque (Erato 245 006-2, DDD, 72'54).

• **Robert SCHUMANN,** Concerto pour violoncelle, etc. ; Lluis Claret, violoncelle, English Chamber Orchestra, dir. Edmond Colomer. Harmonia Mundi HMC 901306, DDD, 62'45.

Panorama de l'œuvre pour violoncelle de Schumann, ce disque nous permet d'apprécier tout le talent du violoncelliste catalan lluis Claret. A côté d'une très belle version du *Concerto,* sans doute la meilleure disponible actuellement en CD, on écoutera avec plaisir l'*Adagio et allegro* op. 70 (mais je préfère la version pour cor), les *Fantaisiestücke* op. 73 (mais je préfère la version pour clarinette) et les *Fünf Stücke im Volkston* op. 102. Pour ces trois œuvres de chambre, le piano est tenu par Rose-Marie Cabestany. Un très beau disque.

• **Jacques OFFENBACH,** *Les Brigands* ; G. Raphanel, C. Alliot-Lugaz, T. Raffalli, etc., Chœurs et Orchestre de l'Opéra de Lyon, dir. John Eliot Gardiner. EMI 7 49830 2, coffret de 2 CD, DDD, 1 h 45.

"Nous sommes les carabiniers,
La sécurité des foyers
Mais par un malheureux hasard,
Nous arrivons toujours trop tard."

Ce célèbre quatrain du 2e acte est devenu proverbial. Meilhac et Halévy se sont une fois de plus déchaînés pour fournir à leur compère musical un livret spirituel et loufoque avec, comme à leur habitude, des allusions contemporaines.

Créés en 1869 à la fin du Second Empire, *Les Brigands* sont le dernier succès d'une belle série : *Orphée aux Enfers* (1858), *La Belle Hélène* (1864), *La Vie parisienne* (1866), *La Grande Duchesse de Gérolstein* (1867), *La Périchole* (1868).

Issue des représentations lyonnaises, la présente version est un ouvrage d'équipe, et cela se sent et s'entend car la bonne humeur est communicative.

• **Modeste MOUSSORGSKI,** *Boris Godounov ;* R. Raimondi, G. Vichnievskaia, N. Gedda, etc., National Symphony Orchestra, dir. Mstislav Rostropovitch. Erato 2292-45418-2, coffret de 3 CD, DDD, 3 h 32.

Oublions vite le méchant film de Zulawski et l'opéra réduit de près de la moitié pour écouter enfin la version discographique : Moussorgski en version originale et en DDD et avec de bons chanteurs, des chœurs et un orchestre comme il faut, et un chef qui connaît son métier.

Alors, inutile de revenir sur les avatars de la partition (on se reportera à Maurice Le Roux, *Moussorgski, Boris Godounov,* Aubier-Flammarion, 1980, et à "L'Avant-scène opéra" no 27/28) et écoutons un chef-d'œuvre. Remercions enfin le musicologue David Lloyd-Jones qui a réalisé l'édition critique de la partition (Oxford University Press).

On comprend dès lors ce qui a inspiré Moussorgski dans cette époque trouble de l'histoire de son pays. Puisant dans le drame de Pouchkine et les travaux de l'historien Karamzine, le compositeur nous propose une double lecture et un contrepoint permanent. Il y a le peuple, pauvre, misérable, balloté par les drames du palais qu'il ne comprend pas : l'orchestration est somptueuse, riche et rude, dure mais aussi compatissante à la douleur et au malheur. Il y a en face le tsar assassin — la vérité historique est plus nuancée — rongé par le remords qui lui sera fatal : orchestration barbare, sauvage, crue.

Tout cela est perceptible dans cette version destinée à faire date.

• **Reynaldo HAHN,** Ciboulette ; Mady Mesplé, José van Dam, Nicolaï Gedda, etc., Ensemble choral Jean Laforge, Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, dir. Cyril Diederich. EMI 7 49873 2, coffret de 2 CD, DDD, 1 h 54'41.

Auteur à succès, associé longtemps à Caillavet, Robert de Flers, directeur du "Figaro", demanda à son ami Reynaldo Hahn (1874-1947) de tenir la critique musicale du journal ; on connaît la suite. Peu après, Flers adressait à son ami le télégramme suivant : "Acceptez-vous composer musique opérette traditionnelle dans cadre Halles comme Fille Angot ? Amicalement, Flers."

Le musicien accepta et fit créer en 1923 cette opérette charmante et ravissante à l'écriture très soignée, comme toujours chez ce néo-classique. On en jugera à l'écoute de cette belle version enregistrée en 1981-1982. Un vrai régal.

• **Reynaldo HAHN,** *Mélodies* ; Mady Mesplé, soprano, Dalton Baldwin, piano. EMI 7 49840 2, DDD, 67'42.

Le hasard des parutions nous vaut une nouvelle anthologie de 28 des 125 et quelques mélodies de Reynaldo Hahn. J'y relève avec plai-

sir des inédits dans ma discothèque. La voix distinguée, la diction et l'intelligence musicale de Mady Mesplé nous ravissent une fois de plus. Elle est bien accompagnée au piano par un spécialiste des mélodies et autres lieder.

Serait-il irréaliste d'envisager une intégrale des mélodies de Reynaldo Hahn ? Ce disque en serait un joli premier volume.

- **Nous avons aussi reçu**

Dimitri SHOSTAKOVICH, *Concerto pour violon n° 1* ; Alexander GLAZUNOV, *Concerto pour violon* ; Itzhak Perlman, Israel Philharmonic Orchestra, dir. Zubin Mehta. EMI 7 49814 2, DDD, 55'27.

Louis SPOHR, les 4 *Concertos pour clarinette* ; Karl Leister, RSO Stuttgart, dir. R. Frühbeck de Burgos. Orfeo 088 101 A, DDD, 47'33.

Edita GRUBEROVA, *Opera arias* (Verdi, Donizetti...) ; Chœurs du théâtre Smetana, Orchestre Philharmonique tchèque, dir. Friedrich Haider. CBS masterworks MK 45633, DDD, 63'13.

Panorama musical de Madagascar. GREM G 8908, DDD, 56'20.

Benjamin BRITTEN, les trois *Suites pour violoncelle* par Timothy Hugh ; Hyperion CDA 66 274, DDD, 67'30.

Georges BIZET, *Symphonie en ut* et suite symphonique *Roma,* Orchestre de la Radio de Munich, Lamberto Gardelli ; Orfeo C 184 891 A, DDD, 60'59.

J.-S. BACH, *cantates BWV 57, 58, 59 et 159 ;* Capella Savaria, Pal Nemeth ; Hungaroton HCD 12897, DDD, 60'17.

Henry PURCELL, *Odes à Sainte Cécile et pour l'anniversaire de la reine Mary ;* Deller Consort ; HM, ADD, 43'33.

Johann Sebastian BACH, *Sonates pour viole de gambe et clavecin ;* Jordi Savall, Ton Koopman ; EMI "Reflexe" CDM 7 63192 2, ADD, 43'52.

Wolfgang A. MOZART, *Divertissement en trio K 563 ;* I. Stern, P. Zukerman, L. rose ; CBS "Masterworks Portrait" MPK 45691, ADD, 43'57.

Ludwig van BEETHOVEN, *Sonates pour le pianoforte,* vol. 8 ; Paul Baura-Skoda sur Hammerflügel ; Auvidis Astrée E 8698, ADD, 59'30.

Sergei RACHMANINOV, *13 Préludes op. 32* et Dmitri SHOSTAKOVICH, *Sonate pour piano* par le compositeur ; CBS MK 45576, DDD, 51'26.

Philippe Zwang

Association nationale et Syndicat autonome des directeurs de Conservatoires et Ecoles de Musique

Réunis en Congrès National les 20 et 21 janvier, les responsables des Etablissements de l'enseignement musical spécialisé ont réélu pour 4 ans **Michel DEBELS,** Directeur du Conservatoire National de Région de Montpellier, en qualité de Président du Syndicat National Autonome des Directeurs de Conservatoires et Ecoles de Musique. **André LODEON** restant Président de l'Association Nationale.

L'Association a plus que jamais un avenir. Elle est une force de réflexion et de proposition, aux côtés du Syndicat qui est une force d'intervention. Leurs actions convergentes s'exercent auprès de toutes les instances officielles et responsables.

L'Association accueille avec satisfaction la création des Centres Régionaux de Formation Pédagogique (CRFP), récemment annoncés par le Ministère de la Culture et préfigurée par plusieurs initiatives de certains de ses membres au cours de ces dernières années ; elle formule cependant les remarques suivantes :

— Les CRFP n'assurent pas la formation technique et musicale des étudiants : ceux-ci devront donc être majoritairement pris en charge par le ENM et CNR.

— Le Cycle de Perfectionnement des ENM et CNR doit conduire les étudiants au niveau musical des CNSM.

— Son financement, concernant les directeurs, les professeurs et les coûts de fonctionnement, doit, par conséquent, être intégralement pris en charge par l'Etat.

— Par ailleurs, la référence qualitative aux CNSM implique le développement des départements pédagogiques à vocation diplômante au sein de ces établissements (financés par l'Etat).

— Le choix qui a été fait de séparer administrativement les CFRP des ENM et CNR contient de graves dangers qui sont ceux de toutes les structures parallèles : séparer la formation technique et musicale de la formation pédagogique est non seulement artificiel et illogique, mais présente aussi de graves risques de conflits et de disfonctionnement sur le terrain.

— L'Association, si elle avait participé à la conception de cet important projet (qu'elle appelle de ses vœux depuis la création du CA) aurait, pour sa part, préconisé une formule d'intégration de ces centres au sein des établissements d'enseignement musical, dont la collaboration conditionne de toutes façons la réussite de ce grand dessein.

Par ailleurs, notre profession, toujours régie par la seule ligne du Code des Communes de 1952 qui lui tient lieu de statut, est rémunérée toujours d'après les indices fixés en 1962.

Alors que :

1 - Les effectifs tant des élèves que du corps enseignant de nos établissements ont crû dans des proportions très considérables,

2 - et que les ministères ont institué depuis : les Horaires Aménagés musicaux, la préparation au Baccalauréat F11, aux CAPES, Agrégation, Diplômes d'Etat, Certificats d'Aptitudes, concours de recrutements d'Orchestres, etc... dont les responsabilités nouvelles nous incombent,

3 - La création de très nombreuses Ecoles Municipales de Musique s'est effectuée sans statut juridique national.

Le SNADCEM, saisissant l'opportunité de l'établissement des Statuts des Personnels des Collectivités Territoriales, pour arriver enfin à une définition et à une rémunération adéquates de nos fonctions, confiant dans ses démarches précédentes auprès des Maires de France et de la Direction des Collectivités Territoriales du Ministère de l'Intérieur, espère la collaboration active de la Direction de la Musique du Ministère de la Culture, en vue de l'aboutissement rapide de nos revendications.

Ministère de la Culture

La direction de la Musique recrute directeurs et animateurs pour 2 centres régionaux de formation de professeurs d'écoles de musique qui ouvriront à la rentrée 1990. Envoyez vos candidatures avant le 30 mars à : Direction de la musique et de la danse, Département de l'enseignement et de la formation, 53 rue St Dominique, 75007 Paris.

NOUVELLES BRÈVES

- **B.O. nº 5**

La liste des morceaux au choix, option instrument et option danse pour le Bac technologique Musique — session 1990 — se trouve dans le B.O. du 1er février 1990.

- **MEDIAT Rhône-Alpes**

Le Centre de Formation aux Métiers de Livre et de la Documentation organise des stages de formation, dont un certain nombre dans le domaine musical. Ils s'adressent aux discothécaires, bibliothécaires musicaux, éducateurs et animateurs.

— Université des Sciences Sociales, B.P. 47, 38040 Grenoble Cedex, Madame S. Lange.

- **Association Inter-Associative des Ulis**

Le Centre Culturel Boris Vian présente un spectacle mettant en scène la projection sur écran géant d'Alexandre NEVSKY de S. EISENSTEIN ainsi qu'une participation musicale vivante sous la direction de Jean-Louis VICART. 150 Choristes (dont la chorale Ulissienne), 65 instrumentistes et Eliane Tantcheff, soliste, joueront en synchro l'œuvre de Serge PROKOFIEV.

Cette manifestation impulsée par l'Adiam 91 est programmée : le samedi 31 mars à 20 h 30.

— Centre culturel, B.P. 43, 91942 Les Ulis Cedex.

- **A Cœur Joie**

Pour fêter son "Mi-Centenaire", A Cœur Joie organise, du 19 au 25 mars prochain, une semaine musicale, avec 7 concerts vocaux et instrumentaux. Le principal événement en sera, le samedi 24 mars en soirée, un grand concert international qui sera donné à la Halle Tony Garnier à Lyon et qui réunira 1.000 choristes de France, d'Espagne, de Belgique et de Suisse, dont 500 enfants.

— "Les Passerelles", 24 avenue Joannès Masset, 69337 Lyon Cedex 09.

- **Notre Dame de Paris**

Lundi 26 mars et mercredi 28 mars 1990 à 20 h 45 (entrée libre). L'Apocalypse "un livre pour notre temps". Illustration musicale, improvisations de Philippe Lefebvre, organiste titulaire de Notre Dame. Texte lu par le Père Jacques Leclerq, Anne Marbeau et Sylvain Lemarié. Quelques semaines après, le Grand Orgue de Notre Dame se taira pour plusieurs années de réforme.

Renseignements : Mme Coquillaud, 43.26.07.39 (poste 102), 6 Parvis Notre Dame, Paris IVe.

- **Musique en Sorbonne**

Les Salons du Rectorat accueilleront du 27 juin au 3 juillet une "master class" consacrée à l'étude des grands cycles de lieder et confiée à Nathalie Stutzmann pour le chant et à Noël Lée pour le piano. Faust donné les 3 et 6 juillet sera l'œuvre maîtresse du Festival Schumann.

- **Société Française de Musique Contemporaine**

— L'Atelier Von Nagel organise un week-end du clavecin d'aujourd'hui les 24 et 25 mars sous la conduite de Jean-Louis Petit, 100 rue de Charonne, 75011 Paris.

— 2e semaine de guitare contemporaine du 19 au 23 mars à l'Amphithéâtre Richelieu, 17 rue de la Sorbonne, 75005 Paris.

- **18e Concours International de Musique Electro-acoustique de Bourges.**

Ouvert à tout candidat il comporte 3 degrés : *Résidences* pour les jeunes de moins de 25 ans. *Prix*, au-delà de 25 ans et *Magistères* pour les compositeurs justifiant de 20 années dans la composition électro-acoustique. Date limite de réception des bandes le 30 avril, le jury se réunira du 7 au 11 juin 1990.

Renseignements : G.M.E.B., B.P. 39, 18001 Bourges Cedex.

- **Week-end musical de Ville-d'Avray**

Les 10-12 mars 1990 week-end consacré à Brahms sous la direction de Jean-Louis Petit.

- **Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris**

Cours publics, 14 rue de Madrid, 75008 Paris
— 19 mars et 20 mars 14 h-18 h. Analyse et interprétation d'œuvres contemporaines au piano.
— 20 mars 10 h. Direction d'orchestre suivi d'un concert à 12 h.
— 22 mars 14 h : chant.

Cours public de chant : vendredi 30 mars 19 h 30 Opéra-Bastille.

- **Sud-Musiques/CPMA Marseille** organise un stage de piano ouvert à tous — durant 12 jours du 5 au 16 avril inclus — il aura lieu à la Bastide de la Magalone de 9 h à 17 h. Un concert clôturera le stage.

- **Musée du Louvre**

Cycle de conférences et film, à l'occasion des représentations des Troyens à l'Opéra-Bastille. Le 28 mars à 18 h 30 : L'Enéide dans la peinture du XVIe au XIXe siècle ; à 20 h 30 film : Hélène de Troie de Robert Wise.

SOCIÉTÉ ALKAN

Fondée en 1984 par un petit groupe de passionnés, elle s'est donnée un double but :

— celui d'être une société savante, collectant l'information encore bien maigre concernant Alkan, et la présentant, la synthétisant dans des bulletins trimestriels ; la discographie et le catalogue de l'œuvre ont été réalisés, et un livre collectif destiné à une plus large diffusion est en gestation depuis plusieurs mois ; la publication de la correspondance est en préparation ;

— celui de communiquer, de faire connaître le plus largement possible Alkan et sa musique, au travers de manifestations publiques (concerts et conférences) ; sensibiliser les interprètes, les organisateurs de concerts et de festivals, et les éditeurs à cette cause, est également essentiel... et de longue haleine.

Qui était Charles-Valentin Alkan ?

Franz Liszt voyait en lui le plus formidable virtuose du siècle, Hans von Bülow le plaçait au pinacle de l'école française de piano, et Ferrucio Busoni le considéra plus tard comme l'un des cinq plus grands pianistes depuis Beethoven, aux côtés de Chopin, Liszt, Schumann et Brahms. Alkan consacra en effet sa vie entière à l'instrument roi du dix-neuvième siècle : le piano, pour lequel il composa durant près de soixante ans.

Né en 1813 dans le quartier du Marais à Paris, Alkan s'appelait en fait Charles-Valentin Morhange. Il descendait d'une famille juive, immigrée d'Europe centrale au Moyen-Age, et longtemps fixée dans le village de Morhange, en Moselle.

Dès son plus jeune âge, Alkan montre des dispositions étonnantes pour le piano et il est couvert de prix au Conservatoire. Son début de carrière dans les salons parisiens est très brillant : d'abord présenté comme un petit prodige, son exceptionnel talent se démarque rapidement de celui d'un pur virtuose mondain, et s'affirme comme profondément original et indépendant.

C'est à cette époque qu'il noue une amitié avec Chopin qu'il entretiendra jusqu'à la mort de celui-ci, et s'installe Square d'Orléans, fameux centre artistique parisien. Voisin de George Sand, de Chopin, il compte parmi ses amis le tout-Paris intellectuel et artistique : F. Liszt, E. Delacroix, A. Dumas, etc... et connaît alors une renommée incontestée, ainsi qu'en témoignent les gazettes de l'époque.

Sa popularité est restée très faible en France, contrairement aux pays anglo-saxons, voire au Japon. Sa musique est pourtant une mine exceptionnelle, un répertoire encore peu exploré et d'une immense qualité.

Pour de plus amples renseignements : Société ALKAN, Monsieur François Luguenot, 145 rue de Saussure, 75017 Paris.

- **Etats généraux mondiaux du Saxophone :** 150e Anniversaire de l'Instrument.

Du 11 au 14 avril inclus à Angers. Concerts, conférences, expositions, peintures. L'Office du Tourisme organise une visite du Château, de la collection des tapisseries de l'Apocalypse de St Jean et de l'exposition des tapisseries de Jean Lurçat. Création d'une médaille de bronze par la mairie de Paris. Livre sur les Saxophones. Edition du CENAM. (Voir notre article ci-inclus).

CONCERT

EN HOMMAGE A JACQUES CHAILLEY à l'occasion de son 80e anniversaire

Ce concert aura lieu le :

VENDREDI 23 MARS 1990
à 17 HEURES précises

Grand Amphithéâtre Richelieu de la Sorbonne,
1, rue Victor Cousin, 75005 Paris

Le concert est organisé, à l'initiative de l'Association des Professeurs d'Education Musicale (APEMu), par les professeurs de la région parisienne et les professeurs de l'Université Paris IV, département de musicologie.

Tous les anciens élèves du maître Jacques Chailley (Lycée La Fontaine, Sorbonne, Institut de Musicologie, CSM Paris...) sont invités à se retrouver nombreux pour ce concert exceptionnel.

Baccalauréat 1990

Le fascicule contenant l'analyse des trois œuvres imposées à l'épreuve facultative de musique : **Berg - Ravel - de Falla** ainsi que les exercices d'écoute et le solfège donnés précédemment est en vente dans les meilleures librairies musicales ou au siège de la revue.

Toute commande doit être accompagnée de son titre de paiement libellé au nom de "l'Education Musicale".

Prix : 60 F + 10 F de port.

CAHIER D'ANALYSES D'ŒUVRES MUSICALES

par

André MUSSON

(à l'usage des élèves des collèges, Lycées, Ecoles de Musique)

- **J.S. BACH** - 2e suite en Si mineur
  Magnificat
- **L.V. BEETHOVEN** - 5e Concerto en Mi b majeur
  9e Sonate en La, dite à Kreutzer
- **H. BERLIOZ** - Le Carnaval Romain
- **J. BRAHMS** - 3e Symphonie en Fa majeur
- **P. DUKAS** - L'Apprenti Sorcier
- **L. MOZART** - Concerto pour flûte et harpe
  41e Symphonie "Jupiter"
- **F. SCHUBERT** - Symphonie Inachevée
- **A. VIVALDI** - Les Saisons
- **C.M. von WEBER** - Le Freischutz (ouverture)

BON DE COMMANDE

Veuillez m'adresser au prix de 55 F (pour la France) le CAHIER D'ANALYSES d'André Musson + 10 F expédition, soit 65 F.

M ______________________

Adresse ______________________

Code postal ____________ Ville ____________

Ci-joint en règlement C.C.P. ☐ Ch. banque ☐
au NOM de L'EDUCATION MUSICALE, 23, rue Bénard, 75014 PARIS.







EDITIONS CHARLES NEGIAR

23, Rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07

L'EDUCATION MUSICALE - **Analyses musicales disponibles** - Prix : 35 F par numéro
50 F par numéro double

+ 12 F de port par numéro

J.S. BACH
1er Concerto Brandebourgeois en Fa M. — nos 319/320
5e Concerto Brandebourgeois — nos 302/303
Cantate no 4 — no 316
Prélude et Fugue en Mi bémol M. de la IIIe c.u. — nos 319/320
Petit Prélude en Do M. — nos 319/320
Passacaille en Ut m. — nos 319/320
Toccata et Fugue en Ré mineur — nos 319/320
Concerto pour 4 clavecins — no 351
2e Concerto Brandebourgeois — no 355

L.V. BEETHOVEN
Quatuor à cordes no 17 op. 33 — no 311
La Symphonie Pastorale — no 295
XVe quatuor op. 132 (1er mouvement) — nos 329/330

B. BARTOK
Quatuor no 4 — no 341

G. BIZET
L'Arlésienne (suite no 1) — no 352

H. BERLIOZ
Harold en Italie — no 326

A. CAPLET
Conte fantastique — no 352

J. CASTEREDE
Sonate alto-piano — no 345

M.A. CHARPENTIER
Dies Irae — no 345
Miserere — no 346

E. CHAUSSON
Symphonie en Si bémol — nos 336/337

F. CHOPIN
Polonaise en La M. opus 40 no 1 — no 297
Polonaise no 5 "L'Héroïque" — no 295

Cl. DEBUSSY ET G. FAURE
Mandoline — no 308

M. DE FALLA
Nuits dans les Jardins d'Espagne — no 315

C. FRANCK
Sonate piano, violon — Voir no 322

J. GILLES
Requiem — nos 349/50

E. GRIEG
Danses norvégiennes — no 344

G.F. HAENDEL
Le Messie (extrait) — no 303
Water music — no 323

HAYDN
Symphonie no 102 — no 304
Quatuor l'Empereur — no 342

B. JOLAS
Stances — nos 349/50

A. JOLIVET
Mana — no 347

M. LANDOWSKI
Symphonie Jean de la Peur — no 305

F. LISZT
Mazeppa — nos 329 à 333
Les Années de Pélerinage — nos 333 à 348

F. MENDELSSOHN
Symphonie no 4 en La M. — no 307

M. MOUSSORGSKY
Tableaux d'une exposition — no 332

W. MOZART
Sérénade en Sol M. — no 342

G. PIERNE
Cydalise (1re suite d'orchestre) — nos 348-349/50

S. PROKOFIEV
Lieutenant Kijé — no 302
Cendrillon — no 337
IIIe Concerto pour piano en Ut Majeur — no 308

H. PURCELL
Didon et Enée (Acte III) — Voir no 322

M. RAVEL
Sonatine pour piano, Jeux d'eau — no 301
Contes de ma mère l'Oye — no 324
Daphnis et Chloé — no 343
Concerto en sol M. — no 342

G. ROSSINI
L'Air de la Calomnie (Barbier de Séville) — no 314

A. ROUSSEL
Sinfonietta — no 347

C. SAINT SAENS
Concerto pour violoncelle op. 33 — no 332
La Danse macabre — no 338

E. SATIE
Parade — Voir no 322

Fr. SCHUBERT
Quatuor à cordes en Ré M. — no 306
La Mort et la jeune fille — no 328

R. SCHUMANN
Scènes d'enfants op. 15 — no 317
Manfred — no 321

H. SCHUTZ
Cantionae Sacrae — no 322

I. STRAVINSKY
Pétrouchka — no 338

A. SZYMANOWSKI
Masques — nos 339/340

L. VIERNE
3e Symphonie pour orgue op. 28 — nos 339/340

R. WAGNER
Siegfried Idyll — no 296
Le Vaisseau Fantôme - Ouverture — no 346

C.M. Von WEBER
L'Invitation à la valse — no 333

Y. XENAKIS
Nuits — nos 325/326

Egalement disponibles les Fascicules : Prix 55 F.

Fr. SCHUBERT - Trio no 2 en mi b. (2e et 4e suite) — no 292
M. FALLA - 7 chansons populaires
O. MESSIAEN - Les oiseaux exotiques

W. MOZART - Adagio et Fugue en Ut M. pour quatuor à cordes — no 302
G. VERDI - Extrait de "Otello"
A. JOLIVET - Second concerto pour trompette et orchestre

J.S. BACH - Cantate no 106 : Actus Tragicus — no 312
F. POULENC - Sonate pour flûte et piano
Ch. PENDERECKI - Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima

PURCELL - Didon et Enée - Acte III (Ed. Novello) — no 322
FRANCK - Sonate piano et violon ; 1er et IVe mouvements
SATIE - Parade (Ed. Salabert)

J.S. BACH - Magnificat — no 332
F. LISZT - Sonate en si mineur
E. VARESE - Ionisation

Joseph HAYDN - Quatuor "L'Empereur", op. 76, no 3 — no 342
Gustav MAHLER - Extraits des "Knaben Wunderhorn Lieder"
Maurice RAVEL - Concerto en Sol

PERGOLESE - Stabat Mater — no 352
BEETHOVEN - Sonate opus 109
XENAKIS - Nuits

Cahier d'Analyses A. MUSSON : Prix 55 F.

J.S. BACH - 2e suite en Si mineur Magnificat
L.V. BEETHOVEN - 5e Concerto en Mi b majeur
9e Sonate en La, dite à Kreutzer
H. BERLIOZ - Le Carnaval Romain
J. BRAHMS - 3e Symphonie en Fa majeur
P. DUKAS - L'Apprenti Sorcier
L. MOZART - Concerto pour flûte et harpe
41e Symphonie "Jupiter"
F. Schubert - Symphonie Inachevée
A. VIVALDI - Les Saisons
C.M. von WEBER - Le Freischutz (ouverture)

No spécial "Révolution Française" :
no 357 - Prix 50 F.

Baccalauréat 1990 : Prix 60 F

A. Berg - Concerto à la mémoire d'un ange
M. Ravel - Don Quichotte à Dulcinée
M. de Falla - Nuits dans les jardins d'Espagne

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire, mandat, virement postal) établi au nom de l'EDUCATION MUSICALE C.C.P. 9.904.69 C PARIS

Annuaire de la Musique : Adresses des Services Ministériels, des Conservatoires et Ecoles de Musique, des Universités, des Editeurs, des Associations, Fédérations, Syndicats... etc. 30 F + 10 F d'expédition

BAC 1990 : 60 F + 10 F de port - Disque du Bac : 72 F + 15 F d'expédition - Cassette du BAC : 72 F + 10 F d'expédition.

Dépositaires du Fascicule BACCALAUREAT

PROVINCE (classer par ordre alphabétique de villes)

- **MUSIQUE GUR**
26, Faubourg des Ancêtres
B.P. 455
90008 **BELFORT CEDEX**
- **BIETRY**
35, rue des Arènes
25000 **BESANÇON**
- **CAPELLE MUSIQUE**
17, avenue Clemenceau
34500 **BEZIERS**
- **Librairie LIGNEROLLES**
20, rue des Piliers de Tutelle
33000 **BORDEAUX**
- **MUSIQUE BONNAVENTURE**
2, rue Froide
14300 **CAEN**
- **MUSAGETTE**
25, avenue Albert Sorel
14000 **CAEN**
- **"TOUTE LA GAMME"**
32, rue des Minimes
59500 **DOUAI**
- **VANDEVILLE**
18, rue Jean Bellegambe
59503 **DOUAI**
- **ALLEGRO PARTITION**
4, rue de la Monnaie
59800 **LILLE**
- **FURET DU NORD**
11-13, Place du Général de Gaulle
59000 **LILLE**
- **GONET MUSIQUE**
35, rue Tupin
69002 **LYON**
- **BELLECOURT MUSIQUE**
3, Place Bellecour
69002 **LYON**
- **LE PAPIER MUSIQUE**
25, Quai de Bondy
69005 **LYON**
- **SCHERZO MUSIQUE**
28, rue Robert Triger
72000 **LE MANS**
- **La Boîte à Musique**
2, rue Moustier
13001 **MARSEILLE**
- **CASABIANCA MUSIQUE**
5, rue Grignan
13006 **MARSEILLE**
- **SCOTTO MUSIQUE**
178-180, rue de Rome
13006 **MARSEILLE**
- **BOUDET PIANO**
65, rue de Lodi
13006 **MARSEILLE**
- **BEMER MUSIQUE**
11-13, rue des Clercs
57000 **METZ**
- **MUSIQUE A DECOUVRIR**
28, boulevard du Jeu de Paume
34000 **MONTPELLIER**
- **MUSIQUE D'ORELLI**
Place de la République
68100 **MULHOUSE**
- **PIANORGUE**
2 bis, rue de Santeuil
44000 **NANTES**
- **DALMASSO MUSIQUE**
41, rue de France
06000 **NICE**
- **MADREL MUSIQUE**
29, rue de Lépante
06000 **NICE**
- **DELRIEU Sté**
45, avenue Jean Médecin
06000 **NICE**
- **OPUS 43 MUSIQUE**
11, avenue Maréchal Foch
43000 **LE PUY**
- **DESCHAUX MUSIQUE**
M. COMBES
3, rue de la Visitation
35000 **RENNES**
- **DUROS**
10, rue Plelo
35000 **RENNES**
- **Ets PAINGRIS MUSIDISK**
84, rue du Maréchal Foch
42300 **ROANNE**
- **DAMAMME MUSIQUE**
3, rue Grand Pont
76000 **ROUEN**
- **ART MUSICAL**
15-19, Place Jean Jaurès
42000 **SAINT-ETIENNE**
- **ALBAYNAC MUSIQUE**
29, rue Antoine Durafour
42100 **SAINT-ETIENNE**
- **MUSISTRA**
38, rue des Hallebardes
67000 **STRASBOURG**
- **ARGENCE SONS**
12, rue Anatole France
83000 **TOULON**
- **MUSIC MELODY**
"Le Concorde" Av. Maréchal Foch
83200 **TOULON**
- **Maison BARON**
19-25, rue Rémusat
31000 **TOULOUSE**
- **L'ESTRO ARMONICO**
33, rue Lavoisier
37000 **TOURS**

PARIS (par arrondissements) et REGION PARISIENNE

- **LIBRAIRIE MUSICALE**
68 bis, rue Réaumur
75003 PARIS
- **BOUVIER-CAUCHARD**
23, Quai Saint Michel
75005 PARIS
- **PAROLES ET MUSIQUE**
81, boulevard Saint Michel
75005 PARIS
- **PUGNO**
19, Quai des Grands Augustins
75006 PARIS
- **HAMM**
135-139, rue de Rennes
75006 PARIS
- **LA FLUTE DE PAN**
49, rue de Rome
75008 PARIS
- **MADELEINE-MUSIQUE**
34, rue Godot de Mauroy
75009 PARIS
- **BOUVIER MUSIQUE**
15, rue d'Abbeville
75010 PARIS
- **L'EDUCATION MUSICALE**
23, rue Bénard
75014 PARIS
- **FALADO**
Librairie Musicale
6, rue Léopold Robert
75014 PARIS
- **GAITÉ MUSICALE**
3, rue Saint Simon
78000 Versailles
- **LA CLE DE SOL**
18, Place Pierre Goujon
78200 MANTES LA JOLIE
- **DO DIESE**
103, boulevard Jean Jaurès
92100 BOULOGNE
- **MUSICALIA**
14, rue de Puisaye
95880 ENGHIEN LES BAINS

Le meilleur accueil sera réservé aux lecteurs de l'EDUCATION MUSICALE

23, rue Bénard - Métro Alésia - Bus 58 - Tél. (1) 45.42.34.07